

IL BARETTI

Fondatore PIERO OOBETTI

MENSILE

EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5

TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sossele L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 4 - Aprile 1928

SOMMARIO - A. MONTI: A proposito di un libro ottimista - Dell'Autobiografia di Rubin Dario - I. MAJONE: La lirica di Dehmel - S. C.: L'utopia di Platone - LA PAGINA REGIONALE: F. G. Massimo d'Azeglio pittore - MASSIMO D'AZEGLIO: Il mecenatismo di Re Carlo Felice - L. EINAUDI: Esperienze meridionali.

A proposito di un libro "ottimista",

Benedetto Croce ha pubblicato la sua «Storia d'Italia dal 1871 al 1915»; tutti ne parlano: non può tacere il Baretto. Diamo dunque anche noi la nostra su questo libro, con quel rispetto che il nome dell'autore esige, con quella libertà che esige l'autore stesso, specie da quelli che gli sono, che gli vogliono essere, vicini.

Si muove al libro da molte parti un'accusa: l'accusa di essere ottimista. Io trovo che l'accusa, se accusa ha da essere, deve esser rivolta, se mai, non al libro ma all'autore del libro, al Croce; del quale la colpa e il vizio essenziale è appunto questo cosiddetto ottimismo, e che per conseguenza, non può dare, quando scrive, quando scrive come storico, altri libri che libri macchiati di questo difetto.

E' questione anzitutto di «temperamento». Un temperamento stabile, sereno, «sano», come quello che il Croce sortì naturalmente, è di necessità incline a veder delle cose il lato conforme a se stesso, cioè il lato sano sereno stabile, il lato felice, è fatalmente volto all'ottimismo; e vi è tanto più volto quanto più col procedere degli anni e col maturarsi e con l'innalzarsi, è venuto corroborando e confortando quella naturale piega dell'animo suo. Far carico a Benedetto Croce del suo ottimismo è come fargli carico della sua statura... oraziana, è come fargli carico della sua risata, è come fargli carico della sua virtù di consolatore e di rasserenatore.

E poi anche qui è lo stesso come per la nota e trita polemica su ottimismo e pessimismo circa le condizioni letterarie presenti; si sa bene come in questa commedia siano distribuite le parti: ci sono i critici, i puri critici, e ci sono i «poeti». I «poeti» è naturale che quando hanno da giudicare siano ottimisti, perché il giudizio viene sulle loro opere, sulle loro creature, e sempre i nostri figli sono i più belli del mondo, sempre le nostre opere sono opere buone. Per i critici invece è un altro affare: essi devono giudicare, limitare, definire, scegliere, raccomandare alla posterità, non tagliare nella loro carne, son disinteressati, son spietati, son diffidenti, e specialmente quello che è loro vicino e contemporaneo deve guardarlo alla moda dei presbiteri, staccandolo da sé, e rinarrarlo aggrottando la fronte. Ora Benedetto Croce, con quella faccenda della sua filosofia dello spirito e specialmente con quel volume IV, quando scrive, cioè quando fa della storia, volere o non volere, oramai è in una posizione tale che «critico» non può essere, ma deve essere invece il «poeta»: questa storia non c'è mica bella e fatta, in qualche parte, che s'abbia solo da prenderla così com'è e ammannirla con un po' di garbo ai lettori, questa storia bisogna «farla»; e allora si sa che cosa avviene: è lo «Spirito umano», che vive e si sente vivere e si racconta vivere, e crea esso questa sua realtà, e dà poi «la realtà», la «sola realtà», e trova esso in sé, nella sua umanità i propri limiti, e dà sé, per la sua «spiritualità», si santifica si eterna: e questa storia non è altro da da fare da noi, ma è te stesso, me stesso, noi stessi, è cioè sempre il nostro presente, la nostra opera, la creatura nostra, ed è quindi sempre, per te per me per noi, il più bello di noi, il più buono, il meglio, il più, insomma, che noi si possa fare. Per cui: addio pessimismo; dove c'è luogo, in una simile concezione e in una simile pratica, per il giudizio negativo, per la condanna, per il rinnegamento, dico per il rinnegamento definitivo e totale di un periodo di storia?

Dunque: riduzione di storia a storia contemporanea; dunque: riduzione di storia a storia dello spirito umano concretato e compendiato nello spirito di me storico, dunque conseguente impossibilità, anzi assurdità, di coesistenza del periodo storico narrato, cioè della «creatura», da parte del narratore, cioè del creatore. E questo per ogni e qualsiasi argomento e periodo. Pensiamo ora che cosa deve avvenire per uno storico siffatto, cioè, nel fattispecie, per Benedetto Croce, quando l'argomento da lui scelto è la storia d'Italia, e il periodo è il periodo 1871-1915, cioè un periodo il cui coronamento culturale, cioè il cui frutto più succoso e più saporito è il rinnovamento avvenuto in Italia, e dall'Italia dilatatosi all'Europa, della filosofia idealistica, cioè della filosofia che ha ora per

suo massimo cultore e «poeta» proprio esso Benedetto Croce.

Far carico a Benedetto Croce di aver fatto di questa sua Storia d'Italia un libro ottimista, è, ancora una volta, far carico a Benedetto Croce di essere quello che è come pensatore, cioè di essere il filosofo della «metodologia della storia». Qui non c'è da far carico, da rinfacciare, da accusare, c'è solamente da prendere o da lasciare: c'è solamente da approvare, o se no da dire: «io non godo d'un temperamento così felice, io non accetto la concezione idealistica dell'identificazione di filosofia con storia, di storia con perenne vita dello spirito umano».

Ma del resto quello che il Croce ha fatto ora per la Storia d'Italia dal 1871 al 1915 non è quello che ha sempre fatto da tanti anni a questa parte ogni qualvolta ha trattato di storia d'Italia, o fosse letteraria o fosse politica? Non è un po' il vizio del Croce questo di andar a cercare in questa storia i periodi più maltrattati, più efferenti, più figli di nessuno, e raccattarli, spolverarli, ripulirli, per rimetterli in definitiva all'onore del mondo? Per esempio, per quel povero e disgraziato «scienziato italiano», il Croce non ha fatto un lavoro così? Quanto ohhobrio ci si era accumulato sopra dai satirici contemporanei agli arendi, dagli arendi al Manzoni; eto che «mora» giaceva quel corpo; e tutte le età, passando, vi avevano gittato, e non per onorarlo, il loro sasso. Viene il Croce, rinnova, sgombra, confuta, ricostruisce; e adesso, dalli e dalli, il nostro scienziato è tornato ad essere per tutti un'età rispettabile come tante altre e magari più di tante altre. E' sì un periodo della famosa vita dello spirito rimesso in onore, ma è insieme un canuccio di questa Italia liberata da erbacce e da immondizie, e rifiorito alla giusta valutazione e degli Italiani e degli stranieri.

Modo non diverso mi pare abbia tenuto il Croce per questo canuccio d'Italia, che era l'Italia dal '71 al '15. Malfamato periodo questo, malfamato quant'altri mai. Tutti ci sono accaniti contro dal suo principio alla sua fine, tutti gli hanno scagliato il loro rasoio o il loro toro di cavolo. I Reduci dalla gran b'ogna del Risorgimento, gloriosi e disoccupati, che piangono sui sogni infranti e sulle missioni fallite; il poeta della nuova Italia, che a questa Italia nuova prolunga amorosamente epiteti continui e pedate; i demoniassoni del positivismo che la chiamano l'Italia dei manzoniani e dei moderatucoli; i cattolici che la chiamano l'Italia dei filibustieri e degli usurpatori; i poi vengono i socialisti, i quali non vedono attorno che borghesi vili nonchè grassi; e poi vengono gli idealisti i quali dicono che prima dello Spirito l'Italia «era cosa deserta e vuota», e tenebre erano sopra la faccia dell'Aliso; e poi viene Gozzano il quale «pecca a Massimo d'Azeglio - adolecente, a I. Miro Ricordi e sente - d'esser nato troppo tardi; e poi viene il diavolo che ci porti tutti quanti... e poi, ditemi voi, questa Italia, questa nostra Italia, con che fama se ne poteva andar nel mondo, e come poteva ardire di mostrar la sua faccia, e chi era rimasto in casa nostra a dirne bene ed a volerle bene. Qualecosà come per quel «scienziato», teoritate, delle iperboli e delle veschie, dello «sfarzo» e della «sudiceria», qualche cosa di simile, anzi di peggio.

Benedetto Croce ancora una volta s'è sobbarcato al compito ingrato: s'è messo a togliere le «ombre» e i «fatti riflessi» che turbano nel generale la visione di questo periodo storico, a dissipare certi pessimismi, a sgombrare certi «idoli», a deporre preconcetti anche suoi, a meditare su quella storia col suo «calmo pensiero indagante e intendente», e poi a esporre con ordine «quel che l'Italia fu e fece e sentì e immaginò dal 1871 al 1915». E così meditando vide — e non poteva altrimenti — che in questo periodo non c'era stata da noi quella «celsi» totale di ogni virtù e senno e abilità, che, a sentir certi discorsi, pareva ci fosse stata realmente, ma che anzi in questo periodo l'Italia era stata lei, sempre lei, non indegna del suo passato prossimo, non incapace di proseguir quella tradizione, tale da trovarsi non imparerata a regger allo sforzo che l'attendeva. Insomma, un altro canuccio d'Italia che il Croce ha esplorato ed ha

trovato eh'era bello, che era Italia, e l'ha detto.

E' stato ottimismo. E di questo ottimismo qui anche dobbiamo far carico a Benedetto Croce? Sarebbe fargli carico, mi pare, del suo patriottismo, e anche, sissignori, anche del suo nazionalismo.

Senonchè succellè che questo canuccio d'Italia, ora esplorato e decantato dal Croce, per noi — o almeno per me e per quelli che hanno l'età mia — sia proprio «il terreno ch'io toccai pria», «la madre...», che come l'uno e l'altro mio parente, cioè l'Italia in cui vissero, in cui vissero politicamente, i nostri padri, l'Italia in cui abbiamo cominciato a vivere, a vivere politicamente, noi stessi, un'Italia, il cui pensiero quindi o ci inonda di tenerezza, o ci rimescola di passioni, un'Italia già tanto lontana e ancora così vicina, un'Italia «che non è nero ancora, e il bianco more», un'Italia i cui casi non son già più politica, ma non sono ancora storia, un'Italia che è politica, la quale si sta facendo, sotto i nostri occhi, storia.

E qui sta, io credo, la ragione precipua della diversità di effetti che produce la lettura di quest'opera sui lettori: non sui vari lettori a seconda delle loro idee; ma sopra ogni singolo lettore qualunque siano le idee sue: un accensimento ed un repugnare, un approvare e un disapprovare, un gittare il libro e ripigliarlo, un sollievo ed un disagio continui.

Proprio così: «politica che si fa storia», una parte della nostra vita, una parte di noi che si fa estranea a noi, che si stacca, si allontana da noi, che perde perciò i suoi lineamenti «sati» e si ricompone in altro atteggiamento «sati» consueti; noi sentiamo magari talvolta che i lineamenti nuovi sono i più veri i più stabili, ma quelli di prima eran nostri, ci eran domestici, noi ci eravamo adusi ad essi, ci rinunziarvi ci fa dolore; e così leggiamo, leggiamo combattuti da questi due sentimenti, invitati da uno, soggiogati dall'altro, remittenti e docili, mal convinti e persuasi.

Con questo animo con questa pena il lettore, dico il lettore che somiglia a me, legge questo libro: con lo stesso animo l'autore questo suo libro deve averlo scritto, con lo stesso patimento e travaglio. C'è in un punto del libro una confessione che, perciò, è preziosa: dice il Croce a pag. 147, capitolo V (Il pensiero e l'ideale): «Chi, nello scrivere queste pagine e nel rievocare per esse i tempi della sua adolescenza, spesso si sofferma nello scrivere commosso e assorto nelle immagini degli uomini e delle cose che non sono più, e sente la gratitudine di quel che allora apprese, e gli giova più, e più indulgenza per quel che non gli fu altrettanto giovevole e di cui dovè disfarsi, non è per altro così soffuso dal velo della nostalgia da non ricordare chiaramente che la società intellettuale d'allora era assai piccola, e pensosa in questa picineria, meschina finanche nei problemi intorno a cui affaccendava...». Commozione, rievocazione, gratitudine, l'onda degli affetti, l'invito... la poesia, e subito il disfarsi dell'invito; il ricordar chiaramente, il giudicare... il dovere di allontanare da sé, di «non conoscere se non procedimenti logici e naturali», la storia. «Un libro scritto con dolore» avrebbe detto il Croce da sé di questo suo libro: glielo credo: è perciò un libro degno, ad ogni modo, di rispetto.

E c'è un altro punto del libro in cui, se pure non più confessato, è visibile bene come dentro travaglio della politica che si fa storia. E' l'ultimo capitolo, quello intitolato «La neutralità e l'entrata in guerra». I lettori, che sanno, aspettavano Benedetto Croce a questo passo. Questi lettori ricordano l'invito di quella rissa fra «neutralisti» e «interventisti», ricordano che da quella baruffa il Croce non si tenne lontano, ma che anzi fu quella la prima volta che rippe la sua astinenza dalla politica militante, e che uscì dal suo scrittoio, e si cacciò nel parapiglia animosamente, e firmò pubbliche dichiarazioni, e discusse e polemizzò, sempre stando dalla parte dei neutralisti; finchè naturalmente quella dell'intervento non intervenne fu questione aperta e controversa. I lettori, che sanno e che ricordano, aspettavano dunque il Croce a questo passo. E, venuti al punto, che cosa trovano i lettori nel nuovo libro del Croce? Trovano che il Croce nel XII e ultimo capitolo del suo libro, apertamente, pieumatico, affronta la famosa questione, e non solo non dà ragione ai

neutralisti, ma anzi piglia tutti gli argomenti gravi che allora adducevano gli interventisti a suffragio della loro tesi, e li ripolisce e li sfacetta, e li pone in bella vista, e a questi altri ne aggiunge di più gravi ancora, e alla fine della pagina centrale di quel capitolo, ceatro «interventista» di un cerchio «interventista», unge del crisma della storia non il fatto dell'intervento, ma addirittura essa la volontà dell'intervento, cioè esso «l'interventismo»: «quella volontà che era sorta e che... aveva il suo unico motivo in sé stessa, come opera di ispirazione, come parte assegnata allora all'Italia nel dramma umano dalla risposta logica della storia (C. XII, p. 295)». Parole queste che quelli che furono «interventisti» del '15, ed erano allora, e rimasero dopo, ammiratori del Croce, non hanno potuto leggere senza commozione e senza conforto: parole che li han consolati dell'amarezza e dello stupore ch'essi provarono quando videro che in quel frangente li aveva «lasciati scemi di sé» quello che era il loro Virgilio; parole che li confortano ora, e li conforteranno tuttavia, se mai loro accada, in qualche momento di abbandono e di accasciamento, di pensare di aver allora rivolto il piede a vuoto; parole che insegnano a loro come si faccia, quando si scrive e si insegna, a vincere sé e le proprie passioni e i propri istinti, a dominare i propri giudizi, insomma a trasformare la politica in storia, la propria politica in storia di tutti.

«Risposta logica della Storia» ha detto il Croce. Risposta a che domanda, a che quesito? Risposta al quesito che i casi del luglio 1914 avevano proposto all'Italia: «in qual modo condursi nella nuova situazione internazionale che era sorta». E la «risposta» quale era stata? Intervenire. E le premesse di questa risposta logica? Queste premesse il Croce, nella sua Storia le ha registrate tutte ad uaa ad una. Ed io ne riporto qui alcune: «E quando si vogliono intendere taluni riposti motivi della vita italiana nel cinquantennio che precede la guerra mondiale, e anche alcuni aspetti della sua partecipazione o questa guerra, non si deve perdere di vista che l'Italia parlava nel petto, sempre bruciante, lo flagello di Custozza e di Lissa, e sempre sognava di cancellare l'onta, e poi dubitava della fortuna e di sé stessa (C. IV). La politica estera 1871-1887, P. III; e più oltre, nello stesso capitolo: «E quando l'irredentismo ebbe il suo matire, quando, nel 1882, il giovane Oberdan pensò di compiere il suo gesto e gettare fra l'Italia e l'Austria a perpetuo ricordo il suo sacrificio, si formò in Italia uno stato d'animo che, nonostante ogni alleanza, impediva nel fatto, salvo casi straordinari e disperatissimi, agli italiani di scendere mai la campo a fianco agli austriaci, e fu conservata e alimentata la fiamma di un ideale che doveva condurre, nonostante che gli uomini politici di Destra e di Sinistra tenessero per articolo di fede la necessità per l'Italia dell'esistenza di un Impero austro-ungarico, alla dissoluzione di questo impero, p. 126». E alla chiusa dello stesso capitolo: «Cosicché, concludendo, par che sia, se non da rovesciare, da correggere l'ordinario giudizio su quel periodo che si disse di sciagurata politica estera italiana, se in esso l'Italia, con l'irredentismo, con le aspirazioni africane, con gli accordi nel trattato della Triplice, con le clausole di cautela contenute in questo, pose tutte le premesse della sua futura politica internazionale, sboccata, in ultimo, nella partecipazione alla guerra mondiale, pp. 131-132». E più avanti ancora: «Vero è che in quel tempo, da parte degli oppositori radicali e irredentisti, si pose innanzi la formula di una «lega latina» di un'alleanza «naturale» contro le alleanze «innaturali», come si considerava quella con la Germania e l'Austria-Ungheria: formula allora vuota di contenuto, ma che doveva ricevere la sua attualità di uso nel 1915; e da parte di conservatori, particolarmente dei Bonghi, nel 1893, si manifestò diffidenza verso la politica della Triplice, da quando ne aveva preso la direzione il giovane imperatore, irrequieto, esaltato, ebbro di orgoglio, dalla mistica favella: che era anche un giudizio destinato ad avere le sue lontane conseguenze, C. VII. Il periodo crispieno, p. 184». E venendo a casi più recenti: «... l'Italia andava a Tripoli... perchè essa non era più quella di quindici anni innanzi, e voleva e sapeva condurre una spedizione militare e insidiarsi fino alla vittoria: insomma, per quelle che si chiamano

ragioni di sentimento e che sono tanto reali quanto le altre, tanto a loro modo ricche di utilità quanto le altre. C. XI. La politica interna e la guerra libica, pp. 269-270. «Queste le premesse, le principali premesse, di quella tua risposta; queste le ragioni, alcune delle principali ragioni, per cui, quando con l'ultimo dell'Autunno-Ungheria alla Serbia fu dato il «segnale della guerra europea, di quella guerra che aveva visitato le illuminazioni per circa quarant'anni, una che ora, a un tratto, diventava presente realtà, p. 275» in Italia tutti gli spiriti più vigili e più sensibili, subito, sentirono che l'ora era venuta anche per l'Italia di mettersi per la via per cui essa, un anno dopo, si mise di fatto.

Tutte queste premesse, tutte queste ragioni, queste che io ho citate ed altre ancora, Benedetto Croce ha raccolte e messe in evidenza nei singoli capitoli del suo libro; nel dodicesimo capitolo la pagina, già ricordata, del crisma della volontà d'intervento; l'opera del Croce si conclude con questo capitolo; il fatto dell'intervento, anzi, il fatto della volontà dell'intervento è posto così, non come arbitraria interruzione, ma come necessaria conclusione del racconto: la storia del Croce, è anche, se non è specialmente, la storia di questo intervento.

Dal 1871 al 1915 la nuova Italia, come si vede bene in questo libro, assumendo figura di stato moderno, rassicurandosi, arricchendosi economicamente e culturalmente, acquistando

via via consapevolezza e fiducia di sé, non ha fatto altro, insomma, che continuamente prepararsi ad assolvere il debito che il Risorgimento le aveva lasciato, cioè il compimento della sua unità morale e geografica. L'era in cui questa Italia fu chiamata a subire l'esame della sua maturità coincise, adesso si può ben dire, con l'ora in cui la sua preparazione era, se non perfetta — che questa perfezione non c'è mai e non ci fu per nessuno, se non forse per la Germania, vinta — se non perfetta, certo condotta a buon punto e, nel ogni modo, sufficiente. Con l'intervento «volontario» e con la resistenza e con la vittoria, la prova, nessuno lo negherà, è andata bene. L'evento è stato, non miracoloso, ma certo mirabile. Dal fastidio di questo evento della guerra così voluta, e, perché così voluta, durata e vinta, l'autore della «Storia d'Italia dal 1871 al 1915» contempla il panorama del trascorso cinquantennio: nessuna meraviglia che da quella vetta il panorama gli paia bello e mirando: nessuna meraviglia che tale ammirazione l'autore esprima in un libro tanto ottimista.

Quella preparazione l'Italia nuova, si voglia o non si voglia, la condusse avanti alla luce e sotto la tutela di un'idea, l'idea liberale, e sotto il governo di uomini, che a questa idea si professarono devoti: nessuna meraviglia che lo storico di questa preparazione narri di essa i casi in un libro tanto «liberale».

AUGUSTO MONTE

Dall' "Autobiografia" di Rubén Darío

(La Vida de Rubén Darío, scritta per lui stesso)

Presentiamo alcune pagine, le più interessanti per il nostro gusto di lettori europei e italiani, tratte dall'autobiografia di Rubén Darío, il maggior poeta ispano-americano vivente, che dopo una vita quanto mai avventurosa nelle repubbliche dell'America Centrale, è diventato il D'Annunzio dell'Argentina, mescolando — alla stessa guisa del nostro — simbolismo e astrattismo, estetismo e sensualismo in sintesi insospettabili e immaginose. La sua autobiografia è, veramente, una serie di notazioni staccate e quasi stenografiche che solo per la prima parte del racconto hanno una certa organicità, almeno a tratti. Ma proprio questo aspetto di appunti scritti dall'autore solo per sé medesimo dà al racconto la forma stessa della vita vissuta e intuita artisticamente quasi nell'atto stesso che è vissuta.

Educazione nicaraguana

Mi mandavano a una scuola pubblica. E' vivo ancora il mio buon maestro, a quei giorni abbastanza giovane e con reputazione di poeta: il diciennovale Felipe Ibarra. Faceva, naturalmente, uso della canna secondo la angolare pedagogia di quei tempi, o, in casi speciali, della flagellazione delle parti posteriori messo a nudo. In quella scuola si insegnavano l'alfabeto, il «Cantone cristiano», le quattro operazioni, e altre cognizioni elementari. Poi ebbi un altro maestro, che mi insegnava vaghe nozioni di aritmetica, geometria, grammatica, religione. Ma per prima mi insegnò l'alfabeto e fu mio primo maestro una donna, *señora* Jacoba Telleria, che stimolava il mio interesse allo studio con gustosi pasticcini, biscotti, e pan-papatù che ella stessa faceva con molto buon gusto della gola, e con mani di monaca. La maestra mi castigò una sola volta, avendomi incontrato (a quell'età — mio Dio!) in compagnia di una precocia ragazzaina, che iniziavamo, inesperti e impossibili Dafni e Cloe, e secondo il verso di Góngora, «le briconette, dietro la porta».

Per introduzione di zia Rita, cominciai a frequentare la casa dei padri Gesuiti, nella Chiesa della Raccolta. Debbo dire che fin da fanciullo mi venne infusa una gran religiosità, che a volte toccava la superstizione. Quando tornava l'uragano a s'infocchiava il cielo, a tempeste come non ho mai più visto in altra parte del mondo, la mia prozia, prendeva palme benedette e intrecciava corone per tutti quelli di casa: e tutti incoronati di palme recitavano in coro il triduo e altre orazioni.

Ma io temevo in particolar modo certe speciali devozioni. Per esempio, quando s'appressava la festa della Santa Croce: Un martirio come quello, Dio degli dei per i miei pochi anni, non lo potete neppure immaginare. Arrivato questo giorno, ci mettevano tutti davanti alle Sacre icone: o la buona prozia dirigeva il rosario, che si chiudeva, dopo vario gincianatorio, con queste parole:

Puggi di qui, o Satana, che di me nulla avrai poiché il giorno dello Croce mille volte Gesù invocai.

Ma il bello si è che dovevamo realmente dire mille volte la parola Gesù: e la serie era interminabile. «Gesù Gesù Gesù!» fino a mille; talora si sbagliava il conto, e bisognava ricominciare da capo.

I Gesuiti ponevano sull'altar maggiore della Chiesa, il giorno di San Luigi Gonzaga, un'urna in cui potevano gettare i loro biglietti tutti coloro che volessero invocare qualche grazia o comunque corrispondere con San Luigi o con la Vergine Santissima. Prendevano le lettere

e le bruciavano sotto gli occhi del pubblico: ma non senza, così si diceva, averle prima scrutate. E in tal modo erano padroni di molti segreti di famiglia, e per queste o altre ragioni la loro potenza di continuo s'accresceva. Il governo infine li espulso: ma io potei, prima della loro partenza, assistere agli esercizi di Sant'Ignazio di Loyola, che mi piacevano immensamente e che, quante a me, si sarebbero potuti prolungare indefinitamente, poste le gustose vivande e lo squisito cioccolato che i Gesuiti ci somministravano.

Visioni di un precoc

A volte gli zii organizzavano gite in campagna, alla fattoria. Andavano in pesanti carrette, tratte da buoi, coperte da tende di cuoio crudo. Ma si cantava, in viaggio: «con promissività innocente, si correva poi a prendere un hagno nel rivo della fattoria, che era poco distante, tutti, ragazzi e ragazze, in goffo camiciale. Altre volte erano invece viaggi lungo la spiaggia del mare, alla costa di Ponoloya, dove c'era la favolosa rupe della Tigre. Le atese carrette dalle ruote cigolanti, cinte dagli adulti a cavallo: al guado di un ruscello, in piena foresta, si faceva alt, s'accendeva un po' di fuoco, e uscivano fuori i polli arrostiti, le uova sode, l'acquavite di melassa e la bevanda nazionale, il «tiste», fatta col cacao o il mais e sbattuta nelle tazze con un molinello di legno. Gli uomini diventavano allegri, cantavano al suono della chitarra, sparavano in aria all'impazzata gettando le loro consuete grida, stentoree o alternate. Toccata la metà, là si viveva per qualche giorno sotto capanne di frasche, giunchi e canne verdi, riparo dal torrido sole. Da una parte le donne, dall'altra gli uomini scendevano a bagnarsi in mare: d'un tratto capitava, da qualche angolo di contemplare cento veneri anadromi sorgenti dall'onda. A notte le famiglie si riunivano per passare il tempo sotto quei cieli profondi, ricchi di prodigiose stelle; e giuocavano a rincorrersi a piedi nudi, fra i granchi, o davano la caccia alle grandi testuggini, dette *paslamas*, le cui uova si trovano scavando nei loro nidi sotto la roccia.

Di frequente io mi staccavo dai crocchi e solitario, chiuso nell'animo mio già fattosi triste e meditabondo, andavo a guardare cose, nel cielo e nel mare. Assistetti una volta a una orribile scena, che mi rimase impressa nella memoria. Presso una coppia di buoi aggirati, sul margine di un pantano, due carrettieri in rissa: posero mano al *machete*, pesante e affilato coltello che serve a epurare la canna da zucchero, o cominciarono a schermeggiare. D'un subito vidi qualcosa che saltò in aria: erano, il coltello e la mano di uno dei due.

A sera o di notte passavano, a cavallo e a piedi, ubbriachi schiamazzanti: i soldati, scalzi o vestiti di panno turchese, se li traevano dietro prigionieri. Quando la luna cominciava a scemare, le famiglie ritornavano in città.

In quel tempo, mi accadde alcuni di cui è nel mio spirito una traccia indelebile: il mio primo incubo. Lo racconto, perché ancora in questo stesso momento mi impressiona. Io stavo, in sogno, leggendo presso di una tavola, nell'ingresso di casa, illuminata da una lampada a petrolio. Sulla porta di strada, non lontano da me, stava la gente della consueta conversazione; alla mia destra una porta che dava nella stanza da letto. Quest'ultima era aperta: e nel vano oscuro che si apriva sull'interno vidi che cominciava a formarsi quasi uno spettacolo. Temendo guardai fisso in quel quadrato di tenebre e nulla più scorsi; ma, poiché ritornavo a son-

armi inquieto, di nuovo guardai e vidi che si staccava sul fondo nero una figura bianchiccia, come d'un corpo umano avvolto di lenzuola. Il terrore m'invase, perché vidi che la figura, pur senza camminare, veniva avanzando verso il luogo dove io stavo. I visitatori continuavano nella loro conversazione: chiesi soccorso, non mi udirono. Ritornai a gridare, continuavano indifferenti. Prive di difesa, sentendo avvicinarsi «la cosa», cercai di fuggire e non potei: la sepolcrale apparizione mi si accostava progressivamente paralizzandomi con una impressione di inescapabile errore. Carne non aveva ed era, senza dubbio, un corpo umano. Non aveva braccia, e io sentiva che stava per afferrarmi: non piedi, e già stava accanto a me. Ma il punto più tremendo fu quando sentii d'un tratto il terribile odore dei cadaveri, e fui toccato da alcune di simile a un braccio, che mi produceva una specie di scossa elettrica. D'un tratto, per difendermi, morsi la «cosa»: e provai esattamente la stessa sensazione che se avessi piantato i denti in una lancia di cera oleosa. Con sudori d'angoscia, mi svegliai.

Una rivoluzione in Nicaragua

... Per la data del 22 giugno di quell'anno 1890 venne fissata la cerimonia civile del mio matrimonio. In quel giorno avrebbe dovuto, aver luogo in San Salvador una gran festa militare, per la quale sarebbero venute le truppe acquisite in Sant'Anna e comandate dal generale Carlo Ezeta, braccio destro e quasi si potrebbe dire figlio adottivo del presidente della Repubblica. (Si diceva che avesse chiesto la mano di Teresa, sua figlia maggiore). Su un erro correva qualche dissenso tra Ezeta e alcuni ministri del generale Menéndez, quali i dottori Delgado o Interiano; ma non saprei dir nulla di più preciso.

Fatto sì che per la gran parata del 22 arrivarono le truppe. Quella notte dovevo esserci in un gran halle nel palazzo presidenziale della Casa Bianca.

In casa della mia fidanzata noi celebrammo il matrimonio civile: vi fu una colazione, con la presenza del generale Ezeta. Questi era nervoso, e più volte si alzò per discorrere col signor Almaya, direttore dei Telegrafi e suo amico. Dopo la festa io, stanco, scappai a letto per tempo, avendo deciso di non partecipare al ballo della Casa Bianca. Ma nel cuore della notte, stando tra sveglio e addormentato, uno strepito di scariche di fucili e di cannoni e di spari isolati, che li per li non mi sorprese, pensando io vagamente che ciò facesse parte della cerimonia militare. Quand'eco, sarà stata già l'alba, udi un calpestio di cavalli che si fermò innanzi la porta di casa mia, e voci che mi chiamavano per nome ripetutamente. «Alzati!» — mi dicevano — «è il tuo amico generale Ezeta». Replicai che ero troppo stanco e non avevo voglia di uscire: sempre con la idea che mi volessero invitare per qualche baldoria o bacchanale. I cavalli si allontanarono. Alla mattina, di nuovo chiamarono alla porta: m'alzai ad aprire, e vidi una famigliarità della mia fidanzata, o meglio, di mia moglie. «Dicono le signore, — mi recitò, — che sono molto inquiete sul conto di Vossignoria, temendo che non le sia toccato qualche guaio nei fatti della scorsa notte». — «Ma che è accaduto?» le chiesi. — «Che ormai non è più presidente il generale Menéndez: lo hanno ucciso».

«E chi allora è Presidente?» — «Il generale Ezeta». Vestiti, partii immediatamente alla volta della casa di mia moglie. Passando per i portici che attorniano la Casa Bianca m'imbattetti in un certo numero di cadaveri, tra chiazze di sangue. Impressionato, entrai nel albergo «Nuevo Mondo» e sedetti a prendere una tazza di caffè. Ad un tavolo vicino stava un uomo con una ferita al collo, bendata con un pannolino insanguinato era vestito da militare o piuttosto ubriaco. Trasse una rivoltella e tranquillamente mi prese di mira: «Dica: Viva il generale Ezeta!» — «Sì, signore, — gli risposi, — viva il generale Ezeta» — «Così va fatto», esclamò: e rimise in tasca la rivoltella. Io bevvi il mio caffè e uscii senza indugio per cercar mia moglie. A casa sua mi raccontarono quel che era avvenuto. Durante la notte, nel momento culminante del ballo presidenziale, a cui era presente la miglior società di San Salvador, tutti furono sorpresi dal rumore di scariche di fucileria: e videro che il palazzo era circondato dalle truppe. Un generale, di cui non ricordo il nome, era penetrato fino alle sale dove si svolgeva la festa, e qui intimò l'arresto a tutti i ministri che vi si trovavano. Il Presidente, generale Menéndez, era andato a riposare. La confusione della gente fu grande: vi furono strilli e svenimenti. Nel frattempo il generale Menéndez era stato avvertito: cinse la spada e assai con duri rimproveri il generale che veniva per arrestare anche lui. Intanto la guardia del palazzo si batteva con le truppe in sorte. Teresa, la figlia maggiore del presidente, gridava nelle sale: «Che chiamino Carlo; egli calmerà tutto questo frastuono e dominerà la situazione!» — «Signorina, — le fu risposto, — l'insurrezione l'ha fatto proprio lui, il generale Ezeta». Il presidente aveva fatto aprire le finestre della casa, e arringava le truppe. E ancora si udì un viva al general Menéndez: ma subito questi cadde morto. Al rendersi conto che Carlo Ezeta, amato da lui come un figlio e in tutti i modi beneficato, da lui arricchito o posto a capo del suo esercito, lo tradiva in qual-

la maniera, il povero presidente, affetto a quel che pare da morbo cardiaco, aveva avuto un attacco ed era morto. Il suo cadavere fu esposto al popolo, che gli sfidò innanzi per assicurarsi della verità.

RUBÉN DARÍO (trad. S. C.).

Sciocchezzaio

«... chi dice che i nostri artisti, specie quelli posti a cavallotti tra lutto e il neoclassico, siano destinati di preparazione dottrinale e non abbiano dimistiche con gli universali. Gratuita asserzione e temeraria giudizio».

A sinistra i cadaveri basti riferire questo passo di una delle tante risposte pervenute al nostro massimo quotidiano dagli artisti interrogati sulla crisi delle arti figurative.

E anch'io vorrei rendermi giudice di questo malinconico apparente distacco dalla ragione della necessità dovuta alla spirituale fatica che l'artista raccoglie ed offre alla sensibilità di tutte le anime riconoscenti alla infinita intelligenza dell'essere umano di fronte e in omaggio alla infinita bellezza e alle consolatrici armonie della natura e alla sublimità delle commozioni create dal supremo miracolo, che è la vita.

Io non potrei che ripetere quanto dissi a me stesso sempre, che l'arte non ha limiti convenzionali di espressione. Essa può essere, nei suoi sogni, ingenua come la parola nuda di eleganza fascinante, ma intimamente commossa dallo meraviglio delle luci e dello ombro dei cieli e delle anime: ed essa può pure asurgere con lo prezioso e generoso facoltà espressivo allo più superbe tradizioni degli aspetti esaltati dalla nobiltà della mente e della mano che l'artefice ha guidate.

LEONARDO BISTOLFI.

La Stampa, 22 marzo 1928.

Per gli artisti creatori d'ex-libris

Nel luglio prossimo s'aprirà a Montins-sur-Allier (Francia), annessa all'annuale «Salon» di pittura organizzato dal Syndicat d'Initiative della capitale dell'antica provincia di Bourbonnais, un'esposizione d'ex-libris ove potranno trovar posto, accanto ai francesi, anche gli stranieri. Gli artisti creatori ed i bibliofili possessori d'ex-libris si pregano rivolgersi fin d'addosso al prof. H. Buriot-Darsilles, boulevard Charles-Louis Philippe, 16, Montins (Allier), France.

Per far conoscere meglio in Francia letteratura ed arte italiana

La rivista letteraria ed artistica francese *Séptimaine*, creata e diretta a Narbonne dal D.r Paul Duplessis de Pouzillac e che è entrata nel suo quinto anno, pubblicherà nel luglio prossimo un grosso fascicolo tutto dedicato all'Italia. Nelle sue pagine troveranno la più fraterna accoglienza tutti gli odierni scrittori ed artisti italiani, di Strapase, di Stracittà,.... d'altrove. La redazione del fascicolo è affidata al prof. H. Buriot-Darsilles (boulevard Charles-Louis Philippe, 16, Montins, Allier), a cui si prega di rivolgersi fin d'addosso.

Casa Editrice Doxa Via Guardiola 23, Roma

ha recentemente pubblicato:
L'Ascesi Capitalistica, di M. M. Rossi. L. 7 franco di porto.

E' un'esposizione accitata del pensiero di Max Weber e di Troeltsch sulla genesi del capitalismo: critica del materialismo storico ed illuminazione generale del problema.

Un premio ai nostri abbonati.

A. F. Formigini, il noto editore romano, alla cui iniziativa si devono le collezioni: *Classici del ridere*; *Profili*; *Apologie*; *Lettere di amore*; *Polemiche*, ecc., è anche il direttore del periodico bibliografico: *L'Italia che scrive*, rassegna per colore che leggono, supplemento mensile a tutti i periodici. E' sui repertori bibliografici di questa gentilissima rassegna che si svolge da anni, in gran parte, il lavoro della libreria italiana, al che l'importanza pratica dell'«Ics» si è venuta progressivamente sempre più affermando.

I nostri abbonati potranno avere l'undicesima annata de *L'Italia che scrive* (1928) con una notevole riduzione, cioè a L. 15 invece che L. 20. Inviano vaglia ad A. F. Formigini Editore in Roma allegando la fascetta del nostro Periodico.

Casa d'Arte Bragaglia, Roma.
Ha recentemente pubblicato:
Scultura vivente, di A. G. Bragaglia, con 275 illustrazioni. L. 20.
Index, numero 106. Contiene 200 sfottetti di A. G. Bragaglia. L. 1.

Ha ripreso le pubblicazioni in nuovo formato e con rinnovato spirito più vivo, più vario o, più battagliero il periodico di letteratura e di cultura:

Pietre

Grovo, Corso Carbonara 10 A.

Mandiamo agli amici di *Pietre* i nostri auguri o il più cordiale saluto, e invitiamo i nostri lettori a sostenere con il loro abbonamento la bella rivista. L'abbonamento cumulativo a *Pietre* e al *Baretti* costa sole L. 25.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S.A. UNITOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1926

LA LIRICA DI DEHMEI

Tommaso Gnoli — in una bella introduzione premessa ad una raccolta di poesie tradotte — osservava, tempo fa, che a primo aspetto Dehmel riesco al lettore antipatico ed incomprensibile. E' proprio così: o la ragione della ripugnanza va ricercata senza dubbio in quel certo che di caotico, di torbido, di atroci quasi di non purificato che fa apparire la sua poesia come un liquido non filtrato, entro cui turbano elementi estranei e corrottori. Molto simile in questo all'impressione che si riceve dalla musica — per tanti riguardi bella — di Riccardo Strauss: in cui le ampie curve dei temi che «disegnano» razi sonori — quel brusco modulare, pur nella diafanità dell'espressione — gli armonici duri e taglianti nelle laceranti dissonanze — la collisione atridale delle linee melodiche, alcune sovrapposizioni tonali, la elaborazione faticosa e oninamente — formano un tutto che stordisce l'ascoltatore e lo disturba, almeno per il momento. In Dehmel — da pagina a pagina — è questo carattere spica meglio nella sua raccolta di cento poesie — e' un continuo passare da stati d'animo a stati d'animo: un cozzo di temi o di spunti di temi che non riescono a foudersi ed a mostrare al lettore in una sintesi armonica lo spirito del poeta — o quindi in una unità estetica l'opera di arte che lo rispecchia. E' un frammentarismo contraddittorio o tormentoso — che ci caccia da un estremo all'altro nella scala dei sentimenti o degli ideali, delle espressioni artistiche più varie o contrastanti. Con un certo disorientamento fastidioso per il lettore, che muovendosi con gran disagio tra vuoti simboli e rappresentazioni barocche — è colto da una certa diffidenza per una poesia che non riposa o si sublima in una concezione sicura della vita — una procece per salti iperbolici.

Il poeta tende a giustificarsi — o meglio a presentarsi questo suo tormentoso vagabondaggio come un desiderio vivo di totalità: con una dottrina dello strarivere — *außenleben* — che è un salire od uno scendere dalle più asperbe altezze allo bassure più torbido dell'esistenza. Egli stesso confessa — e con voluttà — che la vita è bella e vera soltanto nell'approfondimento d'ogni piacere, nella forza della passione; più varie che sconvolgono e fecundano e creano: e ripudia tutto ciò che tende a fissarla nell'ozio o nell'inerzia contemplativa. Il peccato è per lui avidità di vita, arte di piacere — che va assaporato ed esaurito a poco a poco, fino in fondo: senza preoccupazioni e rinunzio. «Voglio estrarlo dal mondo — egli dice — il piacere, anche a costo della vita. Con tutta la frenesia che è in noi, spasmato ed ardore». E il piacere — così inteso — implica non solo il puro godimento, ma il dolore anche che con esso va congiunto, e che nel contatto tanto più spicca o si acuisce. Godere e soffrire: l'intensità del piacere è in rapporto alla sofferenza che ci costa: e scendere fino in fondo alla vita dai sensi, è un lasciarsi brandelli di carne e di cuore. Ed è anche un salire ad altezze inusitate: perché la vita si traduce in una catena di azioni e di reazioni, che ci spinge dal torbido e dal tormentoso all'etere e al puro: dallo spasmato alla serenità. E Dehmel passa — per una serie di tesi o di antitesi — dall'amore sensualmente caldo e spasmato della «Metamorfose di Venere» — di *Erste Begierde* (Prima passione) — alla purezza luminosa immateriale di *Nachglanz* (Scia di luce) di *Verewigung* (Eternamento): dalla visione di Cristo tutto irradiato di luce di sacrificio o di spirituale bellezza alla concezione d'una vita convulsa e solo egoismo: e dal perfetto esasperato individualismo del «Canto a mio figlio» — alla procreazione d'un «Dovere mondiale che assorbe l'individuo e lo disperde nel comune destino di una umanità che progredisce sulla base del sacrificio individuale. Tesi ed antitesi — che non si placano mai e non si superano in una sintesi compositrice o creatrice.

In tutto questo esasperarsi di situazione in situazione — o meglio in questo essere sospeso tra la terra e il cielo, tra il senso e lo spirito, c'è un punto fermo: una morale del vivere e dell'ozio, che ci mostra l'eternità non nella rinunzia, non come purificazione — ma nella intensità di vita. Il criterio del bene e del male è dato dal tono acceso della passione, non dalla catarsi: anzi, in quanto la passione è lo sfogo della libido, che ristagnando nel nostro spirito lo corrode, essa stessa è liberazione, purificazione. «Liberarsi» — scrive il poeta — dal peccato, dal terrore di questi spasmi che mi martoriano fervendo in me! Liberarsi dalla fiamma che pervade lo spirito è fiorire, è un ricoprirsi di frutti o di fiori. «Io voglio — canta in *Erste Begierde* — fiorire schiettamente — libero da questa accensione — in frutti e fiori. Ed è un'affermarsi, non rivelarsi nella luce piena del proprio essere, che culmina in quell'imperativo del *Lied an meinen Sohn*: «Sii tu, sii tu. E se una volta il vecchio padre ti ciarli di filiali doveri, non obbedirli». Un grido di rivolta che ricorda Nietzsche e Ibsen di Peer Gynt: e rivela quella morale del superuoco che è non poca parte dell'ideale etico di Dehmel — ed è apasmo di senso, insaziabilità di desideri, esasperazioni di stati d'animo, un continuo bisogno di novità, di una superumanità di vita che il poeta non raggiunge perché non riesce a superare se stesso. Per cui la sua

reazione allo stesso sfrenato individualismo, al sensualismo che non appagandolo completamente lo spinge alla morale superiore del sacrificio — bisogna intenderla come tale, più che come una radicata conquista, come una benetica soluzione del male. In questo il poeta tedesco è vicino ad altri decadenti, d'Annunzio, Verlaine, Baudelaire: erotici e mistici.

Superamento dell'individualismo nietzschiano e accordo tra l'ideale egoistico del filosofo e la fraternità cristiana? L'accordo è apparente: è più un fatto cerebrale, o un fenomeno di stanchezza che sbalza lo spirito da un eccesso all'altro — una conseguenza di quella sua morale dello strarivere che ha accettato il sacrificio. Nella «Gottes Wille» il passaggio dallo ideale nietzschiano al temperamento di esso è naturale. Quando il poeta — invitata Eva a rapire e a mangiare il frutto proibito, perché Iddio ha dato la fama per desiderare e le mani per rapire — soggiunge «dann dulde» poi *sopra*: non supera il punto di vista nietzschiano, perché contempla il superuomo nella luce dell'ozio e nell'ombra del suo tragico destino. E quando poi, più in là, afferma che l'uomo deve offrirsi in olocausto alla vita — o, come in *Lebensmisse*, sento e l'eroe e il fanciullo, e la madre e la vergine, il grido e il piccolo, nella bellezza del sacrificio, come creatura «dem Schicksal gewachsen» «cresciuti al destino» — è necessario al dovere mondiale: o ve de nell'individuo o nel suo continuo aspirare una inutile esasperazione verso la felicità o la completezza, e tenta di uscire alla luce della contraddizione in cui è, dicendo che l'uomo è soltanto opera di Dio a che egli stesso è Dio se considerato nel tutto e nella successione della storia — egli dimostra la tortura di un uomo che è ateco e vuoto, e cerca una base alla sua esistenza in una apparente armonia. In quel suo stesso concetto della morte che avvalorava la vita — della vita che continua e si afferma attraverso a oltre la morte, che è affermato in *Evas Klage* (Lamento di Eva), in *Mein Trinklied* (Mio Brindisi), nel *Palm an den Geist* (Salmo allo spirito) — è il ripiego di una natura complicata e torbida, che vuol sedare il sensualismo più rovente nel più sottile cerebramento. La soluzione del dissidio — com'è un bisogno del sensuale — è più opera d'un ruminatore dell'intelletto che sfogo spontaneo e assoluto dell'anima. E il grido stesso che a volte accompagna questo ascendere dell'uomo che vuole estrarre e svolgere in sé l'uomo dalla bestia — ha un che di barbaro e di scomposto che tradisce la sua stessa origine poco schietta.

Questo misticismo che nell'opera di Dehmel risolve il sensualismo — o almeno lo vorrebbe risolvere — porta anche a quell'allargamento del particolare all'universale, che è una riviviscenza del «simbolismo della natura» dei romantici: specie di Lenau. Non però un simbolismo piano e soavemente melodico, ma volutamente spasmodico: perché se quello dei romantici si svolgeva nella melanconia della penombra — questo di Dehmel si sviluppa nel tormento dell'incubo: della visione ingi gaudita, della allucinazione addirittura. Come Lenau penetrava la natura d'una sottile composta vena di lamento e la contornava della sua ombra pensoso e accorato — questi invece l'involve e l'involve con un gesto direi selvaggio. La fusione del particolare con l'universale si può ad elevare il primo a simbolo del secondo e viceversa — è in ragione della passionalità del poeta, che in questa unione del suo essere con la natura porta quell'impeto aggressivo che metteva nell'amore sensuale. C'è in questo accordo dell'effimero suo stato d'animo e lo spasmato stizzoso dell'universo, come un torturarsi a vicenda, che se è pieno di suggestione è anche tormentoso. La natura così intesa, per questo suo unione con il cuore umano, acquista un che di morboso e di strano — un certo che di misterioso che sembra venire da una oscura forza, da un fantasma tormentatore della intimità irrequiete sue viscere. In «Drückende Luft» (Aria greve) — l'atmosfera fisica tutt'intorno riflette l'angoscia del poeta — oppresso da una soffocazione progressiva. Lo stato d'animo dell'artista, quello della monotonia di clavicembalo, il tono del paesaggio — sono pervasi dallo stesso peso d'incubo. Il cielo che si oscura, il vento che mullina la vetta della quercia e stacca le foglie, un color di polve o di rane e un bruciar d'ardesia come indice di un travaglio cosmico, un genere torbido — nel mondo: nella stanza accanto, un suono di clavicembalo, una melodia dolente che asscoda la lotta del vento con il fogliame, le mani della suonatrice dolente o nervosa che son tutt'uno con l'ansito del respiro: tra il paesaggio e la suonatrice — il poeta, schiacciato direi dalla musica e dall'atmosfera. Quando scoppia il fulmine, in fulmine si trasfermano le note taglienti ed aguzze del piano e dell'espressione in chi ascolta. In «Stellchen» (Appuntamento), la campagna ha un che di funebre, di compassato su cui grava la notte: e i salici nella diffusa ombra sembrano fume, il fogliame degli arbusti senza suono pare avvelenato, e una fiamma che s'attorce in fumida spirale ha le apparenze d'una fantasia. Di fronte a questa natura maledetta — pervasa da quel rimorso che la agita — il poeta sente sé stesso in ogni

minimo particolare: e quel torturare la natura cui darle le proprie inquiete sembianze riesce di una tortura maggiore alla propria anima che non trova un angolo ove riposare. E nella poesia «Die Harfe» (L'arpa), un pino gigantesco — che stacca su uno sfondo di nubi ebo si rincorrono a pianto, di cornacchie che ai suoi seguono gridando, di folate turbinate di vento — si anima e vive della tensione spirituale del poeta. E i rami diventano le dita di una mano, e son contratte in uno spasmo che ne fruga le punte: e il cielo contro cui essa si tende si muta in un'arpa a cui essa strappa le corde. La melodia che ne esce è grandiosa ma anche angosciosa — o ciò che canta, con la furia della tempesta, è la lotta che si agita in seno al poeta — il tragico destino dell'uomo che non ha trovato nel mondo uno che l'abbia compreso. In «Die Stille Stadt» (La città tranquilla) e in «Manche Nacht» (Certo notte) — il paesaggio riflette stati d'animo di speranza: il poeta esce dall'incubo, e anche qui la natura gli appresta i suoi mezzi per esprimersi. Sono note d'una comune scena che parlano misteriosamente. Dalla nebbia diffusa da cui non emergono se non le torri e i ponti — ristagno della vita universale — affiora nel fondo l'oscillare di un lumicino, e attraverso la bruma una infantile maliosa nevica: è la vita che spunta dalle tenebre morte e offre al poeta un miglior capto. E l'emergere d'un chiarore dal seno delle tenebre — e il centuplicarsi di esso, a mano a mano che si eleva, fino ad abbacinare, — valorizza agli occhi del poeta il cospicuo: e l'induce a pensare che dalla penombra spesso spunta una vita migliore. Qui a l'altro è tutto un perdersi e penetrarsi di spirito o di senso, che è un allargare lo spirito del proprio io in un simbolismo naturalistico — ed è anche un avvisare la vita universale nella vicenda varie della vita personale.

Ed una forma di misticismo è anche l'identità, la fusione tra il sogno e la realtà, quel far coincidere il fantastico della visione con l'attualità della propria esistenza — che è un'altra specie di simbolismo, e che appare uoi di rado nella forma dell'incubo o dell'ossessione. E' la vita dello spirito che si rivela al poeta in forme strane e capricciose, e si esteriorizza o pronde apparenze palpabili o visibili, e spesso traduce uno stato di sovraeccitabilità, di incertezza e di ebbrezza, da cui ha origine. E mostra anche una voluttà e un profundarsi dell'allucinato nell'alleanza — con tanto più accanimento quanto maggiore è il dolore del desiderio inappagato, della aspirazione, della disillusione che se ne ricava. In un certo momento la visione che si apre all'occhio del visionario è così ossessionante proiezione di sé stesso — che il poeta vi si lascia assorbire completamente — e ci appare come aspramente dibattente; tra le spire di un veleno che agita come una narcosi sui suoi nervi, distendendoli contraendosi deformandoli in mille modi. In *Venus Regina*

la poesia è fresca aggressiva fantastica: l'anima del poeta vi appare atreta da un nodo che la soffoca. E tutto il suo significato è in quell'incertezza di un'atmosfera, in cui realtà e sogno si perennano continuamente: o l'anima passa dall'uno all'altra senza distinguere. E' la realtà stessa del poeta che si proietta fantasmaticamente attraverso il sogno, ricevendo una capricciosità di luce e di esotico colore — o meglio il sogno che si fissa nella realtà viva del sognatore in un succedersi di immagini e nell'incoerente coerenza dei fatti che ne costituiscono l'essenza. Le stranezze d'un fumatore d'oppio: che ha visione di lussuria nella sua vita disordinata e capricciosa — ed è tutto un vibrare dei sensi che gli aprono dinanzi trasognate bellezze di giardini incantati e di magiche fate. In *Imbus der Künstler* (Genà l'artista), la visione di Cristo che passa attraverso le morte statue che egli chiama alla vita nolo guardando con i suoi occhi chiari noi loro occhi — e che lascia solo il poeta alla sua triade mediocre realtà — perché la sua ora non è giunta — è la proiezione della impotenza dell'artista o meglio della sua immaturità ad una vita spirituale. E in *Lebensraum* (Segno di vita) — in quel paesaggio di bruna rotta da un lume di stella, dal grido che lo chiama, dal fuggiro della ruota che scintilla o diventa luce — in quell'affanno nell'inseguire il punto luminoso e nella delusione dello strugere niente altro che un'ombra — è tutto il dramma di una anima, della sua anima che tendo a qualche cosa che non arriva a concretare. E nel «Notturno» — così poeticamente suggestivo — l'incubo che grava nel sogno del poeta con quell'ombra della morte a lato, è l'incubo della sua realtà — e quella voce di violino che aggrava così dolorosa e così tormentosa ad animare la gelida pianura bianca e deserta ed a ridare a lui la nostalgia e il senso della vita — è una voce che sorge spesso dal suo intimo a dissipare i funesti disegni. Questa consistenza della realtà che si sofferma di sogno ha un certo che di enigmatico: e questo sogno di cui la vita del poeta si riveste, conferisce alla vita stessa una apparenza misteriosa che si appiatta a volte ad una espressione biblico-mistologica. E di questa espressione del sogno, che s'avvolge dall'ombra per rompere alla luce — dell'enigma del simbolo che valorizza la vita — il poeta si compiace.

Come si compiace di un certo umanitarismo, di intonazione socialista e più pratica di quella religiosità comica che dovrebbe in lui risol-

vere il superuomo nietzschiano — che noi cogliamo in «Lavoratore», nel «Canto della Raccolta», nella «Visione tragica». Nella prima, il poeta con un senso di acuta amara ironia, scopre l'ombra che proietta sullo spirito del lavoratore la preoccupazione della mancanza del tempo. Ed è intimamente umana la sua voce che svela la tirannia del lavoro che brutalizza l'uomo e lo rende meccanico con il sottrargli quell'attimo di raccoglimento e di contemplazione che ci solleva dal tormentoso presente. Un anarchico è nella «Canzone della raccolta» in cui si leva un vero grido di pietà e di rivolta. L'umanità sofferente e pezzente passa dinanzi a noi nei suoi tristi bisogni: sotto la inclemenza della natura e della società: tanto più drammatica la visione, quanto più serrata la lirica. E strani ed amari nel suo barocco simbolismo e in quel certo che di oscuro e di arcano che aspira da tutte parti — è la «Tragische Erscheinung» (Tragica visione), in cui la bellezza e la santità del sacrificio sono dimostrate vane. Di fronte alla turba assetata nel deserto — avida o amargita nella sua sofferenza della sete — la rappresentazione dell'uomo che stilla sangue o sangue nella sua volontà di sacrificio a di bene — o la folla atesa che sorride e dice: «ci alberga» — e la fauciella che soggiunge: «essi hanno bisogno di acqua» — si rivestono d'una amarezza che la sospensione della lirica accentua. Una forma di misticismo anche questa: d'un misticismo che anima di espressioni tragiche, misteriose o apocalittiche. Anche qui c'è l'oscurità dell'incubo, o dell'oppressivo: l'incubo e l'oppressione portati dalla vita comica a quella sociale. Gli uomini vi appaiono dominati da quell'irrequietudine, da un grido di ribellione e di torbide aspirazioni, che sono in fondo all'anima dell'artista e che gli turbano la vita. Come alla natura, il poeta comunica alla società il suo stato morboso e le sue visioni ed esasperazioni; a quasi prova una voluttà a vedere stillare dallo spasmato altrui gocce di sangue che è anche il suo sangue.

II.

Tutto questo il mondo spirituale di Dehmel: che, come manca di una unità spirituale per l'impotenza del poeta a superare le sue passioni discordanti nella serenità d'un miglior cielo, mostra anche il difetto d'una incoerenza estetica. Come tutti i sensuali a fondo intellettualistici, egli tende a rivestire la sua anima dal difficile o dal complicato. Il superamento dell'antitesi fra la felicità individuale e la universale, fra l'amore celeste e quello terreno, — quasi a creare una «Einheitsästhetik» — è uno scuro tentativo: un bisogno cerebrale più che una verità raggiunta. La vita spirituale del poeta resta per noi come un succedersi di momenti contraddittori che non si fondono; e tanto più significativi, quanto maggiore è lo sforzo del poeta per superarli. E come è ineguale lo spirito, ineguale è l'arte che ne concreta i moti in espressione. Torbida, involuta, schiudosa — a volte: e 4 volte melodica, musicalmente affascinante in quella sua linea cantabile in cui l'anima, anche se non ritorna all'antica, si effonde sentita e bella. Quando il poeta riesce ad esprimersi tutto — il profilo melodico ha delle grandi curve, d'una musicalità direi procece senza volgarità d'inflessione; e se è il colore che prevale, i toni accesi o pieni e pastosi costituiscono delle armonie cromatiche d'una vivissima intensità. Il finire della frase è luminoso e chiaro e caldo, o le modulazioni sono ricche, in ragione dello sviluppo, dello stato d'animo. Il poeta, nel punto in cui la melodia affiora dal lavoro impressionistico, si abbandona alla sua «una tonalità che si illumina di luci riflesse, sfolgoranti — o il lettore lo segue volentieri. Spesso la linea poetica tutta svoltezza e flessibilità, che s'insinua e serpeggia piena attraverso modulazioni sempre fresche e rinnovantisi — riesce d'una appassionata suggestione. Il motivo devolvendosi, senza le cadenze d'uso — è come soffuso d'un calore atmosferico rovente. Nella brevi composizioni, ci intorno al soffice nella macchia di colore e di luce, saltella in veri gruppi cromatici — ma non perde la bellezza, anzi è ancor più malioso in quella sua luminosità centrale che non ha ai margini linea definita.

Ed è il vero, il grande Dehmel: è — è bene dirlo subito — il poeta del senso, della lussuria: con i turbamenti, le inquietudini, le incertezze, gli incubi ed i sogni che la vita animale produce. La sua bellezza e il suo amore sono la bellezza e l'amore proci — tanto più interessanti e generatori di poesia quanto più egli vi si lascia assorbire: anzi quanto più vicino è il poeta al dolore che al piacere inteso si accompagna. Questo contatto fra il godimento e la sofferenza che spesso si esprime nello spasmato, nell'ansia dell'attesa, nel pregratito una ora di lussuria — genera quelle tonalità incandescenti in cui l'arte di Dehmel raggiunge piena coerenza. E l'incubo, il sogno disordinato, l'ebbrezza — come espressione appunto di certi stati d'animo rari e morbosi — riescono a delle dissonanze o collisioni che nella loro asprezza piacciono. L'attimo di estasi spirituale, quell'elevarsi del poeta in una rarefatta atmosfera di idealità pura e tutta luce — non ha valore di superamento, ma di una reazione effimera che trova giustificazione nella passione stessa. E quando si presenta come tale, la poesia non di rado è sentita e viva: come stato d'animo, come riflesso d'uno spirito che s'illumina di-

versamente — senza preteso d'una conquista intimo e imperturbabile — dello più vario iridescenze, lungo una scala che va dal più istintivo sensualismo al più raro spiritualismo attraverso una serie di esperienze — quel bisogno d'una vita alta o pura è significativo o bello: come contrasto e come impetuosa. Ma quando il poeta — in balia ad alcune sue preoccupazioni cerebrali — si imbecca dietro ossessato visioni o si contorce nel desiderio di uscire da un suo dissidio intimo in un'atmosfera superiore alla sua potenza spirituale — e si abbandona alla cecità — allora cade nel barocco, nel vuoto. E appare — in tutte quelle sue escogitazioni stilistiche — un accigliato ruminatore che si tende o protende senza minimamente sedare la sua torbida esultanza. Il vuoto sconosciuto di queste sue effimere costruzioni ci fa sentire ancora meglio la frammentarietà del suo spirito, l'incapacità od uscire dalle contraddizioni del sensuale alla omeopatia del purificato. I mezzi stessi espressivi hanno del macchinoso, del contorto: o si presentano nell'apparenza di quei monumenti eotecnici — stranamente atteggiati, pannelaggiati od ampi gorgogli, a pose declamatorie — che ci lasciano tanto più vuoto quanto maggiore è stato lo sforzo dell'artista a modellarli chiassosi e incoerenti. Oltre all'oratorietà più comune e più volgare che non è difficile trovare in lui — all'aridità e sechezza dell'argomentazione filosofica che non si tramuta in immaginazione — alla verbosità clamorosa di razi di fuochi artificiali, a stonature della più strana foggia — c'è in Dehmel un affanno costruttivo molto affine al fare dei pittori tenebrosi del '600 — e a certe pirotecniche musiche dello Strauss. Spesso egli si valde di accumuli di ombre per fare sfacciate meglio le luci del centro — in poesia, il tema poetico principale. Ai margini accavallava scuri su scuri, da cui fa rompere la forma lungeggiante uno filo di luce radente che perviene le parti più prominenti di essa, gli aggettivi — e ne lascia in ombra le altre. In Strauss qualche cosa di simile avviene nei poemi sinfonici — *Don Giovanni, Morte e Trasfigurazione* — in cui l'opera d'arte si presenta come un cozzo di frammenti tematici o di armonie — di elaborazioni penose ed oscure che un poco per volta si allargano e si liberano per cantare poi apertamente, in piena luce: una massa o più masse sonore contornate d'ombra, che culminano e mimano l'ombra stessa nel centro. Sono forme d'orte audaci e violente « troppo strepitose di chiaroscuro, come dicevano nel secolo XVII — che possono piacere, e piacciono a volte in Strauss, quando non velino il vuoto assoluto: o quando quegli effetti diciamo pure luministici, per cui le cose appaiono sempre dall'ombra nella luce, non diano un senso di troppo costruito.

In *Gethenone* c'è tutto un fare costruttivo che va da un mormorio indistinto di penombra ad una chiarezza di visione che acquista un cho di esotico nel suo contrasto con l'ombra. Il poeta gradua o chiarisce di punto in punto, da un momento lirico all'altro: facendo dapprima serpeggiare il tema principale di amore e sacrificio incompleto, arricchendolo e svolgendolo per via, affermandolo deciso in fine. Un bosco di palme silenzioso, una profonda ombra che spia di tra i fusti, la notte che attila le sue « lacrime nuziali » è lo sfondo:

*Lauflos steht der starre Hain der Palmen
Tiefe Schatten schau'n aus Buch und Hölzern,
Ihre blauen Tränen wint dir Nacht.*

(*Il silenzio sta al rigido bosco di palme. Ombre per fondo spiano dai cespugli, dai fusti. Sue lacrime nuziali piange la notte*).

Cristo è in ginocchio, dinanzi a Dio, nell'atteggiamento di un supplente, e le sue parole fanno rabbrivire le piante. Il tono è appena mormorio — con una dolcezza e tristezza e serenità come di parole che s'insinuano senza scuotere:

*Liebe Ich'tich und Gräuel...
nur mein Glaube war mir Leben.
(L'amore ho inseguito e la pazienza. La mia fede soltanto era la mia vita).*

Nella sua tesi — nella parte positiva: che è tutta luce, ma che acquista un tono selvaggio di quasi dall'antitesi che ne siorza o meglio lo colora stranamente. La sua vita è stata fede ed amore: ma gli uomini non l'hanno capito, e uno lo tradirà:

*Ach, sie sah'n nicht auf meine Streben...
Einer, der mich liebte, den ich nicht
Hörte, weil ich mich selbst vergaß.*

(Uno: egli soltanto. Guai! Perché mi vuoi tu tradire?).

E' lo spirito della verità che invoca. Poi il poeta insiste sulla figura: l'illumina un po' più. Le sue braccia sono tese verso il lontano: gli occhi vagano incerti nella notte. Pallidi raggi rompono le tenebre, le schiere dei suoi dolori: e paiono spine pungenti che dilanano l'anima all'oriente. Ho dinanzi ai miei occhi, leggendo questi versi, una tavola del Mntegun: il Cristo nell'Orto. Più sereno, il pittore; meno preoccupato del poeta, e per ciò stesso più artista — una c'è un effetto di luce violenta o cruda che s'irradia da una figura lontana che permette l'associazione;

*Durch das Dunkel brechen helle Strahlen...
(Attraverso l'ombra rompono pallidi raggi).*

Il tono del poemetto sale: dalla penombra ad una cruda mezza luce — direi quasi una chiarezza di luce. Cristo invoca lo spirito dell'amore: ha voluto, nella sua vita, amando, illuminare; e ne ha avuto dolore per la madre e per Maddalena, e dolore per sé. La vendetta, il male è all'aggiunto; ed egli si domanda:

*Muss denn diese Welt sich erst vernichten
Um das Reich des Friedens aufzurichten?
Fürbit, lebst du in Götters blut?*

(*Si deve dunque questa mondo distruggere per erigere il regno della pace? Libertà, vivi tu soltanto nella coscienza*).

Il suo sangue stilla in odore dalla fronte, nell'erba; e il cuore gli batte sordo contro la terra. Si passa al terzo grido:

*Geist des Lebens, Klarheit, Klarheit!
Wird denn nur für Opfer Sie gewährt?*

E' sempre il tema dell'amore che s'illumina qui fino al tono del sacrificio: tono di luce più vanto che tanto più spicca per l'abissio d'ombra di cui Gesù si circonda. Intorno a lui è l'innocenza: quell'innocenza che egli ha amato, che con l'amore voleva illuminare, vuole la sua vita: questo è il volere di Dio.

*Geist der Welt, der ich, Sünden speit,
Aber Fleisches Schöpfer und Berührer
Du des Lebens, du des Todes Wirt
Deiner Hand befehl ich meine Geist.*

(*Spirito del mondo che alimenti tutte le anime, creatore della carne e consigliere; in te, padre della vita e della morte, nelle tue mani rimetto il mio spirito*).

Amore è sacrificio. nel binomio che il poeta ora afferma decisamente si concentra tutta la luce che si rialza nell'ultimo verso:

*Ein ein Siegeslächeln schluchzt nach oben
Julius, kummel ich schreite gern voran.*

(*E un riso di vittoria singhiozza verso l'alto. Giuda, vieni: volentieri io vado innanzi*).

La notte s'illumina: canta il poeta: ma gli alberi sono i rigidi. Da un lato spuntano fiacole; poi grida selvaggio d'uomini d'avvicinano. Il guardo di Gesù è fermo verso di loro, verso gli sbirri che avanzano; e l'anima mia — che attraverso l'immere ha superato la vita — non ha tremato se non di vittoria.

Costruzione sapiente: ma non stato d'animo lirico. Quello stesso scaglionare il motivo poetico a gradi per condurlo attraverso un croceamento luminoso nel pieno del finale — se concorre all'effetto desiderato, ad un plasticismo direi luminoso, lascia il vuoto in noi, vieta quella prima impressione di grandezza. Sentiamo oltro che quel grido d'amore che sale al sacrificio di sé a tutti, all'umanità — è estraneo allo spirito del poeta che nel motivo ha sentito soltanto la base buona per una costruzione artistica. C'è troppa simmetria e poco pathos: troppo complicata è l'anima di Dehmel per abbandonarsi ed esaurirsi in una concezione della vita quale Cristo ha inseguito al genere umano. Di qui il barocchismo della lirica, più macchinosa che grandiosa: tutta nell'onorità della rappresentazione, più che nella intima umana commozione. E quella plasticità di forma vista per semplici misse — il Cristo orante, il paesaggio notturno, gli sbirri lontano nella fosforescenza delle fiacole, Giuda tenebroso — o le cui linee centrali affiorano nella luce come in un quadro del '600 ennivgesco, finiscono più con sfiorire e obliandoli che con muovere o entusiasmare. Quello domande che Cristo si rivolge cadono nel vuoto, come il brillare di un lampo di magnifico: e quel rimettere: nelle mani di Dio, oltre a non riuscire penetrante, sembra venire in ritardo: un ritardo voluto.

E' come uno sfrangersi, uno « compagnarli » della composizione in guizzi di luce nell'ombra: un contrasto, una virtuosità che troviamo ancora più accentuati in *Jesus der Künstler* — in cui il simbolismo assume forme gigantesche di apparato scenico tanto vuoto quanto vario in apparenza. Lo scenografico, il decorativo è in rapporto allo sforzo allegorico, che si vuole nobilitare di colore e di luce, riuscendo ad un lanchicco costruttivismo. Le note di colore specialmente, che appaiono come masse cromatiche contrapposte e giustapposte con sfacelo forte e vuoto in un intarsi coloristico, sono fredde freddissime come marmo colorato. La luce stessa che il poeta vi versa si è gelida in quel certo che di argenteo che la caratterizza. La stessa scena, impostata come sogno, o che non arriva come altrove alla illusione dell'incubo, perché fuori del senso e con solo le radici nel freddo intelletto, è torpida, si muove faticosamente; e alla fine, quando dovrebbe commuoverci, ci lascia indifferenti. Tutto questo organismo montato con fatica ha una gonfiatura decorativa mal dissimulata da una certa bravura a guidare il filo costruttivo attraverso uno smodamento di curve che s'intrecciano in festoni, si spezzano in rientranze, si rigufano in aggettivi ad accentuare le luci e le ombre: e come in *Grütmann*, il poeta sale per gradi all'effetto voluto, misurando i toni di luce con grande sapienza, e accentuando la scena intorno alla figura di Cristo come a firmare un blocco solo di forme semplici e chiare.

L'artista è nello studio, nei suoi cucci di lavoro, nella sua polvere, vergognoso dei suoi panni in mezzo a tanta nudità. Pietra in mezzo a pietre. Tra le statue c'è un uomo che respira: Cristo. La sua fronte è pallida, il suo viso di marmo; ma gocce di sangue variano questa bianchezza:

*Auf dem
Eidhassen Marmor, liegt im Dornenkranz,
Blutropfenbäume die bleiche Stirn...*

contrapposizione fredda di due toni di colori, che si ripete anche più giù. Il mantello in cui si è avvolto, è bianco: ma è rossa la barba, è rossa la chioma alla luce della lampada:

*Sein weisser Mantel regt sich
in bogen Falten lise auf und nieder.
Im Silberlicht der Ampeln glänzen rotlich
Der schmale Bart...*

e di porpora è il cielo in contrapposto al tono degli occhi che ad esso s'innalzano e sono blu:

*Khor, langsam tun zwei graue blaue Augen
Empor zur Parnassabung weit sich auf...*

(*Chinici, lenti si aprono due grandi occhi alla volta di porpora*).

o il blu dolce scuro indicibilmente profondo è contrapposto al rosso e al bianco della camera che gli occhi, come due stelle, illuminano:

*Im tiefen Rot und Weiss der grossen
Stenachse überleuchten diese grossen
Verklärten Augenräume durch ihr tiefe.
L'angst tiefes, dankes, sanfter Blick.*

(*E il rosso e il bianco della grande stanza illuminano questi grandi occhi stellari, con il loro indicibilmente profondo scuro blu*).

Sul marmo in cui la figura del Redentore appare scolpita — queste note di colore sono come toni cromatici su uno sfondo o una figura di bianco — a pezzi e a zone uniformi, senza accostamenti di sorta. Nel seguito della lirica, Cristo diventa un animatore — ed il poeta una statua. Si muove, fa un giro per la stanza; o lo statue cui egli si accosta, vivono:

*Um ihren Stirnen, von den lichterbeteten
Seigerten Lippen weicht ein Bonu und flieht,
Der weite Saal erklingt von Menschenlauten,
Es schwebt ein Lied.*

La luce cresce, le forme di pietre o illuminano della *Chiaroscuro* e della *Verità* — mature per la gioia. Risonanza ogni cosa intorno alle colonne — o coppie e coppie, uomini e donne scesi dai loro piedistalli di marmo seguono il Redentore, redenti. Il marmo è carne, i colori sono sangue: la loro nudità diventa calda e luminosa il loro giubilo. Il poeta è là che attende in un angolo oscuro. E ha ripugnanza delle sue stesse membra:

*Ich aber hocke in der dunklen Erde,
Und fühle meiner Glieder Hässlichkeit*

(*Io io mi rannicchio in un oscuro angolo, e sento l'odiosità delle mie membra*).

e invidi la gioia altrui:

*Und fühle neulich ihre warme Nacktheit
Und freude ihren Jubel.*

(*E sento con invidia la loro calda nudità e rabbrivendo il loro giubilo*).

e nei cucci che lo ricoprono guarda verso quegli « occhi blu » che danno la vita la libertà: risorgere, essere vivo, e non pietra.

*Und will mich leben, auch ein Freier Willen
Nicht Strin, Nicht Stein!*

(*E voglio anche vivere, e anche innamorato andare: non pietra, non pietra*).

La chiusa è un colpo di luce che scompare rapidamente: un lampo di inagioso anche qui. Cristo s'accosta, i suoi occhi incontrano quelli del poeta, le ferite si aprono, le labbra si articolano: « la tua ora non è giunta » egli dice:

Dein Stande ist noch nicht gekommen.

(*La tua ora non è giunta ancora*).

Il poeta si sveglia:

*Und ich erwachte, W'neund lag ich nackt;
Nackt wie die Armut.*

(*E mi svegliai, P'anneglio in ginocchio nudo, Nudo come la povertà*).

Ma il lettore non si commuove. Non è commosso per nulla il poeta, perché egli esce dalla lirica come vi è entrato: in un funambolo.

Queste note tra il barocco ed il funambolismo sono comuni a queste o a molte altre liriche del Dehmel, in « Eine Lebensreise », in cui le voci della realtà, canti di vecchi, di vergini, di padri, di eroi, di madri — affermano singolarmente, la vita come un'aggraffa e sentono nell'uomo la vittima destinata al destino — si ha l'impressione di una macchinosa foga in cui il tema è

*Der Mensch
der dem Schicksal gewachsen ist...*

(*L'uomo che è cresciuto al destino*);

impostato dal coro dei vecchi o avvolto, rivoltato, ripreso nelle voci delle altre umane categorie, che concorrono nello stesso pensiero attraverso una serie di circostanze, per culmi-

nare in una specie di coda finale, in cui il poeta canta o voce spiegata.

Die dem Schicksal gewachsen sind:

noi ripiegare il suo componimento, arido magro legnos, senza il brillio di una immagine in tanta cuore grigia. Virtuoso come si sente, sebbene con maggiore animazione ed effetto — anche in « Lebensreise » — una breve poesia che dimostra verso ogni sforzo degli uomini verso l'ideale: la luce dell'ideale, quando in noi è raggiunta, sfuma nell'ombra:

In meiner Hand zerbrach es wie ein Schutten...

(*Nelle mie mani smise come un'ombra*).

E, per arrivare a questa conclusione, il poeta sente il bisogno di montare una macchina complicata, o tanto più vena quanto più complessa: uno visioni, in cui gli par di essere in un morto paesaggio di incubi e di fantasmi, a luci o a ombre violente.

Nella morte campagna ove gli n'eri cavi sono come teschi di morti, una voce che grida il suo nome lo fa voltare: e una luce che sale dal fondo fondo gli richiama il passato:

*Im Ostra nur
Kutturkt ein Licht den fernsten blauen
(Gravie).*

(*Al oriente affiora una luce nel lontano pallido sfondo*).

Poi come da un carrozzeria una ruota si svinghia e volta e rotola lungo un pendio tra scintille e polvere: il poeta, nell'ineguirata, ha il cuore in gola. La vede tutt'uno con la luce che era apparsa prima « ein Licht » — si precipita, l'inferra — ma ha in mano un'ombra:

In meiner Hand zerbrach es wie ein Schutten...

E' la vita umana che dalla culla nella tomba si affanna dietro ad una chimera in cui si condensano tutti i suoi desideri. Un vuoto simbolismo, una figurazione vaga e scialba, che è frutto più d'una fredda meditazione che viva irradiazione di uno stato d'animo. Lascia in noi il senso di una figura di cartapesta, che non perde questa sua essenza per tutti gli strati di colore che vi si sovrappongono: quel volere apparire affannato dietro un'ombra che è la nostra vita intima, è uno spasmo mimico spinto fino al parossismo — e in ragione degli effetti e degli intenti stilistici, non d'un bisogno intimo che si fissa nell'immagine e nell'immagine vive — non soluzione di un nodo spirituale, ma di esteriori materialità. Il poeta — con un atto riflessivo del pensiero — ha creduto di universalizzare il suo stato d'animo nella sua astrazione: ed è proprio in ciò dove ha errato. Il vero universale è nel particolare: nel frammento, nell'attimo di dolore che un poeta riesce a vivere, pulna ed è spesso il soffrire dell'umanità.

(*Continua*).

ITALO MALONE.

Le Edizioni del Baretto

1928

hanno pubblicato:

H. W. LONGFELLOW. *La Divina Tragedia*. 1. 12; prima traduzione italiana di Raffaello Cardamone preceduta da un saggio su Longfellow di V. G. Galati.

Con questa edizione tecnicamente corretta e criticamente accurata, il grande poema tragico del Longfellow viene fatto conoscere anche in Italia.

La versione del Cardamone ne rende tutta l'efficacia originale ed è esempio classico di nitidezza e di fedeltà. Il raggio introduttivo avvin pienamente e limpidamente a una compiuta e sicura conoscenza del poeta o della opera.

Si spedisce franco di porto dietro invito del prezzo dell'opera.

Libri ricevuti

ANTONIO SALANNA: *La Neutralità Italiana*. Mondadori, Milano. 1. 30

ALFREDO GARLETTI: *Alessandro Manzoni - Il Pensatore e il Poeta*, I e II volume. Prezzo dei due vol. 35

GIOVANNI BEZZA: *Il primo Conflitto tra Napoleone e la S. Sede*. Frattelli Bocca Editori, Torino. 10

GIACOMO DONATI: *La Befra* (Novelle) Luigi Bernardini, ed., Savignano di Romagna. 5

PIODOR DOSTOEVSKIJ: *Gli ossessi*, traduzione di Olga Resnevic. Franco Campitelli, ed., Foligno, 1928. 35

L'UTOPIA DI PLATONE

Platon, nato di una famiglia di eupatridi, cresciuto mentre la demagogia, traboccata dopo la morte di Pericle, trascinava lo stato ateniese per un rovinoso declivio all'anarchia e alla sconfitta, e il tristo splendore dell'egotismo di Alcibiade mostrava palesemente la degenerazione della personalità; aveva dapprima cercato nell'arte tragica e nell'eclettismo, all'ombra dei misteri o sotto l'aliare delle Muse, di educare sé stesso come gli dettava la sua giovanile coscienza aristocratica, staccandosi così già dalla brillante vanità della Sofistica che pur attraeva i suoi fratelli Glaucone e Adimanto. E di fronte all'avvicinamento della democrazia ostentava riluttante vièpiù l'astro della ferrea aristocrazia militare spartana, che affascinò Tucidide e Senofonte sopra ogni vincolo di patria. Ma Socrate convinse presto Platone che la vera aristocrazia non era più nemmeno là dove egli ancora l'andava rintracciando, ma solo nell'uomo che in sé attua la signoria della ragione, che si fa individuo nuovo o perfetto, che procedendo sulla via della virtù ricostruisce i valori distrutti dalla sua stessa critica, opponendo alle forze negative del tempo e dell'errore la forza positiva ed innovatrice della saggezza. Nessuno come Platone sentì, fra i discepoli, la profonda idealità dell'insegnamento socratico e l'entusiasmo filosofico che ne traspirava: nessuno come lui subì il fascino del meraviglioso e inimitabile maestro. La morte di Socrate dovette essere uno schianto per il giovane amatore della sapienza, e un brutale richiamo alla realtà. La numerosa ocolta dei discepoli caule o dispersa, divisa anche tnto dalla varietà delle dottrine; la violenta e astiosa democrazia di Trasibulo e Anito dominante in Atene; la sofistica d'ultimo conio e l'eristica insipida o vuota furorogianti nei tribunali, nelle assemblee, nelle palestre: tutto induceva Platone a riflettere sulle ragioni di una sconfitta così grave per la filosofia e cercò forme d'azione di più immediata efficacia che non fossero i grandi dialoghi drammatici in cui dal *Protagora* al *Gorgia* all'*Eutidemo* egli venne combattendo con la satira o con la dialettica, con la critica e con la teoria la falsa o insidiosa scienza di cui si mantenevano l'ignoranza e l'errore. Socrate aveva praticamente o momentaneamente perduta la sua battaglia perché la sua opera di riforma e di educazione non aveva avuto carattere organico e si era troppo esclusivamente imperniata sulla sua personalità: bisognava, per riprendere quell'opera con maggior fortuna, aprirle la strada con una radicale e rivoluzionaria trasformazione della Società o assicurarle gli uomini con una ordinata e sistematica preparazione dei giovani. Lo Stato spartano nella sua storica concretezza stava dinanzi agli occhi di Platone come la prova della possibilità di un ordinamento politico regolato da principi unitari e da leggi immutabili secondo rigide norme etico-ascetiche; e non solo per la mentalità caratteristicamente antistorica che da Socrate egli aveva tratto o potenziato o che già si palesava aspramente nella polemica antisofistica, ma certamente anche in relazione con il movimento razionalistico dei politici ateniesi, di ispirazione socratica, che miravano alla riforma dello Stato secondo nuove teorie (dell'autore delle *Finanze di Atene* a Senofonte), e con l'incerta fioritura di indirizzi utopici a cui dava luogo la crisi economico-politica succeduta alle guerre peloponnesiche. Del resto, anche le riforme praticamente prospettate così dalla tirannide dei Trecento come dalla democrazia trasibulica rivestono lo stesso carattere di determinazione aprioristica di una nuova forma dello Stato, e cercano di immettere la realtà politica ed economica in un sistema di organizzazione sociale e di governo stabilito secondo principi astratti e scopi artificialmente voluti. Così, incidendo insomma un'esigenza personale e una esigenza storica nel tentativo, che veniva maturandosi in Platone, di una nuova politica in cui si attuasero in forza costruttiva della ragione. D'altra parte, questa politica nasceva in opposizione diretta alla dottrina dello stato di natura, dissolutrice dell'organismo sociale, verso la quale era ritornato Aristotele con l'apparenza di trarre in più logica conseguenza dell'intellettualismo socratico e dall'identità di ragione e virtù; e si confortava, forse assai più che per solito non si ammette, di osservazioni o di esperienze raccolte nei viaggi per il mondo ellenico e in Egitto, dove particolarmente il filosofo aveva potuto studiare la costituzione in atto di uno stato rigidamente unitario, organizzato secondo tipiche caste che corrispondevano a determinate funzioni sociali.

A Siracusa, nel 388-387, Platone sperò per un momento di poter tradurre in realtà i suoi disegni o i suoi sogni. L'accentramento assoluto del potere nelle mani di un solo uomo, intelligente e potente, sebbene sospettoso, tiranno; la consistenza di un ambiente culturale permeato dall'aristocraticismo pitagorico e aperto alle nuove idee; l'iniziativa di Dione e del giovane Dionigi: tutto un complesso di circostanze pareva offrire al riformatore la possibilità della realizzazione. E' probabile che da principio il vecchio Dionigi potesse considerare con benevolo interesse le luminose prospettive politiche e le brillanti discussioni di principi presentate da Platone, solo perché egli lo giudicava un sofista più acuto ed eloquente degli altri, ma insomma un sofista: il fatto si è che

quando si accorse che il geniale eupatrido ateniese aveva guadagnato alle sue tesi innovatrici, che comprendevano anche l'abolizione della proprietà e della famiglia, Dione e il designato erede del trono o non pochi elementi della corte, il sospettosissimo tiranno si offrettò a liberarsi violentemente del pericoloso predicatore inviandolo ad Egina per essere venduto come schiavo. Così il dissidio fra la teoria e la pratica si riapriva con un rudo richiamo, e per sempre; «Callipoli», la bella città della stato ideale, si disancorava dal suolo a cui non la tenue più connessa se non qualche lieve e tenue speranza in Dionigi il giovane (sfatata definitivamente nel 367 dal secondo infruttuoso viaggio a Siracusa) e ondeggiava librandosi tutta sola o pura nel regno di Utopia, sotto la luce delle idee. Aerea e sublime, in una nebulosa irradiante, dovette apparire la bella città perduta al prigioniero illustre, mentre la nave siracusana velleggiava verso l'Egeo: ma insieme si fortificava in lui il senso del possesso non caduco di quell'Utopia nel pensiero. Liberato dalla provvida amicizia di Ammiraglio, ritornato in Atene dove la morte di Trasibulo e le risorte fortune politico-militari per opera di Conone, Icarato e Cabria avevano segnato, se non un miglioramento della democrazia, certo una mitigazione della sua intolleranza, e l'inizio di un periodo di raccoglimento o risanamento economico, — Platone si volge ad attuare la seconda parte del suo programma, la formazione cioè di un'aristocrazia del pensiero mediante una scuola filosofica: ora l'unica via che gli restava sicuramente aperta nel campo della pratica, ma era impacciata di dare così fecondi risultati che l'Accademia doveva durare ben nove secoli a testimoniare la vitalità della dottrina da cui era sorta. Ma in pari tempo che all'Accademia dava Platone, con i primi grandi dialoghi costruttivi, le linee fondamentali di questa dottrina, egli poneva mano alla *Repubblica*.

Nella teoria dello Stato ideale, trova finalmente appagate le proprie esigenze etico-politiche lo spirito di Platone, e solo dopo di essa potrà volgersi con pacata serenità a elaborare la dottrina dialettica in cui quella ha trovato la sua base. Questo Stato è l'Utopia: nessun luogo della terra lo coglie, nessun mito è bastevole a rintracciarne le origini: solo un radiante atto della mente che si facesse azione potrebbe realizzarlo. (La possibilità pratica di questa realizzazione è nella *Repubblica* tutt'altro che negata: ma se ne tratta, per altro, solo teoricamente). Non abbiamo dinanzi un semplice progetto di riforme derivate da una corrente ideologica: la trascendenza della verità e del bene nella vita empirica implica di necessità la trascendenza della nuova società.

Certo nessuno stato come questo, fra quanti se ne sono disegnati sulle orme di Platone, ha avuto mai diritto a chiamarsi utopia. Ma bisogna mettere bene in chiaro che non è affatto uno stato egualitario-comunista, secondo il tipo delle utopie foggiate nel Rinascimento; perché in questa la specificazione delle funzioni è ridotta, collettivamente, a un compito svolto dagli individui in servizio della comunità, e qui invece essa postula la formazione di un'aristocrazia. Si potrebbe anzi sostenere che la repubblica platonica è appunto edificata per dimostrare che solo una perfetta aristocrazia può garantire la vita e l'ordine dello stato, la perfezione e la felicità dei cittadini. Platone ammette, ma con ironica svalutazione (36, b. 374 e) uno stato puramente economico, fondato su principi edonistici egualitari (cfr. *Politico*, 268 segg.), soltanto come l'antecedente naturale e astratto del vero stato, in cui l'interesse utilitario (che non darebbe, del resto, se non un'eguaglianza fondata sulla solidarietà) è assorbito dai valori morali o successivamente negato a vantaggio di questi. La nuova città consente agli individui la proprietà, la famiglia, una conveniente libertà economica nell'ambito delle leggi: essa pretende soltanto la subordinazione delle tendenze individuali alle esigenze sociali, offrendo in compenso la soddisfazione di quelle stesse tendenze in ciò che hanno di più umano e profondo. Non in questo rispetto la politica platonica si può chiamare rivoluzionaria, bensì madre della filosofia politica costituzionalistica e legalitaria, di cui Platone stesso diede il primo grande saggio nelle *Leggi*. La rivoluzione comincia quando si passa a trattare dell'aristocrazia (6, cioè, prima di tutto, una rivoluzione dell'aristocrazia): qui, con netta limitazione alle classi dirigenti costituite dai guerrieri e dai filosofi, si introducono le radicali innovazioni della comunità dei beni e della negazione della famiglia, in una con la riforma dell'educazione su cui deve fondarsi la nuova aristocrazia. Il comunismo platonico ha pertanto un ristretto valore di norma etica per la vita degli ottimali, e scaturisce direttamente dalle loro funzioni sociali o dalla loro superiorità morale e intellettuale: è una regola di vita, che poteva anche trovare qualche riscontro pratico nella legislazione licurga e nella fratia pitagorica, — non è una dottrina politica nel senso generale che poi gli si è attribuito. Nello stesso tempo, questo carattere parziale e infondato del principio politico, economico, che sarebbe dovuto diventare la maggiore forza propulsiva del nuovo stato, spiega in buona parte il risultato non solo antistorico ma addirittura anacronistico in

cui finisce per atteggiarsi il pensiero platonico, di fronte alla politica greca contemporanea. E conferma la nostra tesi, che in Platone lo spirito navatore o rivoluzionario è almeno equilibrato da una religiosa aderenza alla tradizione aristocratica: egli accetta l'egualitarismo, va in gabbia il comunismo, ma per separarli e trasformarli in leggi particolari e distinte, cioè in sostanza per negarli.

La vera rivoluzione dell'utopia platonica di fronte alla politica in atto non consista dunque nel comunismo, ma in un altro punto, della cui massima importanza Platone stesso sembra avere chiara coscienza, tanto vi insiste e tanto lo sostiene: questo punto capitale è il passaggio del governo dello stato nelle mani dei filosofi. Lasciamo di prendere anche per un momento in considerazione le satiriche o superficiali svalutazioni che di tale aspetto del programma platonico si son fatte le mille volte: si sogliono ancora ripetere; e anche la ovvia osservazione di mero buon senso, che il filosofo, appunto perché concentra tutta la sua personalità nella speculazione, è il meno atto di tutti gli uomini a reggere il governo. Giacché si tratta, evidentemente, del perfetto e ideale filosofo, che giungendo all'apice della teoria trova per l'appunto il segreto della pratica, quale soltanto in quell'apice è dato conoscerlo; il fallimento dei filosofi nello politica, poteva rispondere vittoriosamente Platone, è solo dovuto alle imperfezioni dei filosofi, non alla filosofia. Come tale. Nella cognizione perfetta, che ha raggiunto con divino orgoglio l'apice della speculazione, egli scopre il principio che unisce la teoria con la pratica: l'idea del Bene. L'utopia riceve così il suggello della possibilità, la legittimazione a farsi realtà: perché si attua e si concretizza prima che altrove nello spirito del filosofo. Ma questa riduzione della vita politica a dominio della filosofia significava il trionfo delle idee, delle affermazioni di principio, dei metodi dottrinari contro e sopra la storia, che non è soltanto il regno dell'idea: cioè significava la rivoluzione filosofica, la vittoria dell'intransigenza socratica. Platone pertanto era del tutto concorde con sé stesso quando vide nella fondazione dell'Accademia, madre dei filosofi, l'unica via aperta allo svolgimento dei suoi pinnoli di grande riformatore, o nello sviluppo della dialettica o dell'educazione filosofica la chiave di volta del suo sistema politico: se anche continuava così ad assumersi la grave responsabilità della fede in una immediata generazione della perfetta pratica dalla perfetta teoria, secondo la responsabilità e la fede di Socrate.

Dopo la *Repubblica*, i grandi dialoghi dialettici (*Fedone*, *Teeteto*, *Menno*) continuano per la via regia così spianata dall'elaborazione della nuova metafisica o della nuova gnosologia; o riprendendo poi (*Sofista*, *Politico*, *Filosofo*) lo approfondimento dei valori etici, ma con decisa prevalenza dell'interesse logico e speculativo, ci petrono fino al *Timone* in cui il filosofo da un rapido richiamo della perfetta città umana ascende alla contemplazione del cosmo come perfettissima città di Dio. A questo ritirarsi del pensiero platonico in una prossimità ognor crescente al regno dell'assoluto, corrisponde per altro non un inasprimento delle sue tendenze politiche intransigenti, bensì un progressivo declinare verso il migliorismo politico. Quanto più si idealizza la verità, tanto più Callipoli ridiscende verso la terra, non potendo trasvolare così in alto, essa che in sé contiene problemi e termini affatto umani. Fallito le speranze riposte ancora nel giovane Dionigi, Platone era anche trattenuto a difendere la posizione sua e quella di Dione (come risulta chiaramente dalla VII e dall'VIII delle sue lettere) mostrando che da una dottrina politica teoricamente astratta e rivoluzionaria poteva scaturire un complesso di riforme praticamente attuabili, rispetto alle quali la dottrina stessa assumeva la funzione di un sistema di principi ideali che, ridotto in termini opportuni, era in grado di ispirare una azione realisticamente intesa.

Il *Politico* ci mostra i primi segni di questo avvicinamento alla realtà, e come il filosofo lo veniva componendo a consertando con la logica interna del sistema. Alla genealogia degli stati corrotti svolta nell'VIII libro della *Repubblica* in base a un processo di degenerazione dallo Stato perfetto si sostituisce ora una distinzione metodica, con cui la teoria ritorna a separarsi nettamente dalla pratica: da un lato si pone lo Stato ideale, che non ha bisogno di leggi, perché attua senza residuo la perfetta armonia dell'individuo con la collettività, — dall'altro si pongono gli stati reali, che hanno bisogno di leggi per l'insuperabile divario tra l'unità del pensiero e la molteplicità delle azioni. Ma non sono questi stati per ciò stesso corrotti, che in essi il sapiente reggitore deve imporre la sua volontà attraverso le leggi: monarchia, aristocrazia, democrazia legalitaria rappresentano ancora, per gradi discendenti, la presenza del bene nello Stato in quanto esse implicano l'osservanza delle leggi: solo con la democrazia la dispersione dall'uno nei più del sapere e del potere ha talmente indebolito queste forze correttive che esse non possono più impedire il rovesciarsi delle forme politiche nel campo dell'illegalismo (demagogia, oligarchia, tirannide). Siamo entrati così nella storia: l'utopia si profila ormai soltanto come pura idealità, e Platone, disponendosi a uarrne nel *Cratilo* il mito dell'Atlantide scomparsa, si avviava anche a definirla come il tempo che non è più e rei-

dera gli ultimi suoi legami con la politica empirica. Ma il *Politico* stesso risolve ancora più chiaramente il problema con la sua impostazione critico-metodologica del concetto di autorità: distingue l'autorità del sapiente nello Stato perfetto, che è immediata azione dell'arte di governo fondata dal puro pensiero sopra le volontà dei singoli unificate dalla supremazia del pensiero stesso, — o l'autorità del governante nello stato meno imperfetto (che è tuttavia il miglior stato praticamente possibile), dove il pensiero è necessitato a cercare la mediazione delle leggi, e cioè a collegare la propria spirituale attività con l'irrazionale intervento dell'imperio, senza del quale l'ubbidienza non è qui raggiunta. L'idea dello Stato come dover essere della politica rimane così solo il principio ispiratore o normativo di una prassi che ha perduto la sua immediata unità con la teoria. Concluso il ciclo della speculazione è d'uopo ancora affrontarlo, sia pur con la sua guida patettrice, l'azione come un campo nuovo, che ha esigenze proprie: per il pensatore che ha condotto a termine la bella avventura dell'utopia, c'è ancora questa seconda navigazione da tentare, la determinazione dello stato migliore sulla terra; non più con la gioia e l'orgoglio di bandire il verbo di una nuova aristocrazia rivoluzionaria, ma quasi con una stanca riconciliazione alla portinaccia umanità dei mortali.

Così il complesso materiale delle *Leggi*, in parte già forse abbozzato nel periodo eroico della politica platonica o in sostegno dei primi disegni di rivelazione sociale, in parte stesso come illustrazione della *Repubblica* ma escluso da questa appunto per la sua distanza dallo stato ideale dello Stato, venne dal vecchio Platone ripreso o ampliato e sistemato come una nuova e diversa trattazione. Dione era morto nel 353; e col fedele amico, morti erano i sogni della giovinezza e la passione del novatore. Nella scuola stessa, la giovane meute di Aristotele faceva sentire i primi dissensi dall'assoluto idealismo della trascendenza. Il libro dei *Nomoi*, su cui piegò il capo l'infaticato vegliardo, fu pertanto una specie di testamento politico. All'analisi delle forme ideali degli stati è sostituito qui l'esame storico delle grandi repubbliche greche e dello loro costituzioni; alla finalità metafisica della perfezione assoluta la sintesi dei fini pratici a cui può mirare un saggio pastore di popoli per ottenere il massimo risultato possibile; al principio comunista, negatore della proprietà e della famiglia in nome di una divina legge, la distribuzione della proprietà privata dentro limiti relativamente uguali e il riconoscimento dell'istituto familiare sotto la norma suprema dell'interesse dello Stato. Platone chiaramente ammette (*Leggi*, 739 o-d) di essere costretto a ripiegare sopra una seconda linea della sua battaglia da considerazioni di ordine realistico: ottimo resta pur sempre lo stato filosofico della *Repubblica*, ma a quella forma perfetta non può adeguarsi la materia umana effettivamente disponibile, che richiede dal legislatore tutto lo concessioni possibili alla sua debole umanità. Sarebbe tuttavia errato ripetere ancora il superficiale giudizio che nelle *Leggi* l'impostazione rivoluzionaria della *Repubblica* sia dimenticata e Platone abbia obliato sé stesso. Egli è ancora quello d'un tempo: solo il suo punto di vista è mutato, per un passaggio che riceve con ogni sforzo una sorta di giustificazione logica (tanto che abbiamo perfino la promessa (739 e) di una terza indagine, sopra uno stato ancor più umano). E questo nuovo punto di vista è sulla strada della grande tradizione riformatrice di Epimenide, Licurgo e Solone; è, nel suo orizzonte di realtà politica, esso stesso rivoluzionario. Perché non altrimenti si può definire il carattere di una concezione dello stato che implica l'autolimitazione della sovranità territoriale e degli elementi demografici, regola aprioristicamente la distribuzione della ricchezza o le attività economiche, stabilisce in base a principi dottrinari il corso dell'educazione e il tenore della vita familiare e sociale: soltanto la parentela con una perenne aspirazione della civiltà ellenica poteva mitigare in apparenza il suo idealistico urto con la realtà e la persistente opposizione dell'utopia alla pratica.

Rimaneva in tal modo intatto, anche in questa sua estrema curva discendente, il platonismo: se un progressivo interesse per le determinazioni concrete faceva prevalere lo studio delle costituzioni particolari nella teoria generale dello stato, non per questo lo spirito della dottrina si può dire diverso dal suo primo orientamento. E tale accento è stato ed è ancora la voce non peritura di Platone, il verbo magico e addentato dell'utopia. Se la *Politica* di Aristotele merita di esser chiamata il canto funebre dello stato ellenico, che moriva sublimato nella vasta compagine degli imperi universali; la *Repubblica* è il suo inno eroico. Tra le doriche colonne di questo edificio immortale sempre sono venuti ad aggirarsi gli spiriti magni che l'impeto del pensiero traveva lontani dalle trame penelope della vita. Dominato e vinto dal travaglio della civiltà moderna e della moderna filosofia l'ansioso bisogno della trascendenza, ridotta la politica a leggi proprie e a propri immanenti principi, distrutta in linea teorica la tendenza all'utopia, ancora oggi si ritorna a questo libro come a uno dei più grandi testi di insegnamento spirituale, espressione tipica di un'esigenza, anzi di una passione, che, dissolta dalla stessa forma razionale di cui s'investe, risorge perennemente dalle sue ceneri per innalzarsi al sole. S. C.

LA PAGINA REGIONALE

Impressioni su M. D'Azeglio pittore

«Che cosa erano i quadri di Massimo D'Azeglio? Si domanda il Dr. Sanctus nel Saggio sul D'Azeglio. «Erano», risponde, «una storia del Medio Evo ad uso degli Italiani del suo tempo. Erano la discesa di Barletta, erano la battaglia di Legnano. Più tardi furono le più amene fantasie dell'Ariosto... più tardi la difesa di Nizza contro Barbaressa e contro i Francesi, la battaglia di Torino, la battaglia dell'Assietta. Milano accorreva ogni anno all'esposizione di Brera e vi trovava un nuovo quadro del D'Azeglio, o vi trovava sotto gli occhi dell'Austria un nuovo frammento della grandezza nazionale, una nuova protesta contro la dominazione straniera».

Certamente, se si osserva il D'Azeglio pittore soltanto sotto questo aspetto, si ha ragione di occuparsi dei suoi quadri solamente in sede di ricerca storica e culturale.

Ma la personalità del D'Azeglio è complessa e non è tutta nei consapevoli propositi patriottici, politici ed educativi, ma è anche in una innegabile, se pur irreflessa e saltuaria, sensibilità d'artista. Per cui, senza il proposito di sopravvalutare le sue qualità di poeta, sarà lecito parlare di un D'Azeglio pittore.

Lo stile di D'Azeglio, nei momenti suoi migliori, come nelle più belle pagine dei «Ricordi», non ha ampollosità retoriche, è scuro da ricercatezze di forme, è facile, come la parola semplice e piana di un discorso famigliare.

Tale è D'Azeglio pittore nei suoi migliori momenti. Ma D'Azeglio pensa con lunghe riflessioni o forma quelle sue teorie estetiche che uccidono in lui, così padrone di sé, la modesta e semplice Mui. Quando non teorizza e dimentica le correnti proprie al suo tempo Massimo esprime, così semplicemente come sente, ma esprime. Quando vuole dipingere bene, non dico più nulla, medita, giudica.

I preconcetti suoi sono in parte preconcetti dei realisti; per questi preconcetti, nel tempo suo, come tutti sanno, molto diffusi, non vede più chiaro nel mondo dell'arte.

Nel Cap. X dei «Ricordi» troviamo:

«Capisco la poesia, capisco la pittura, la scultura, le arti d'imitazione insomma. Il loro nome ne svela l'origine. V'era un modello, l'umanità d'impiego secoli per giungere ad imitarlo; o finalmente lo imitò». ... «Ma dove diamine siamo andati a prender la musica? questo è quello che non capisco. La musica è un mistero».

Data la giustificazione realistica dell'arte, la musica diveniva un enigma insolubile. Nè era facile avvedersi di ciò che oggi appare a tutti evidente, che la parte emotiva, quella che D'Azeglio chiama inspiegabile, è comune alla musica ed alla pittura, e che la sola differenza consista nell'esprimersi l'una in accordi di note, l'altra in accordi di linee, forme o colori.

E forse certe espressioni in toni ed in parole sono più musicali di certe espressioni in musica; forse solo in questo senso di intuizioni singole si, ma vicine o consoni di gusto, si può parlare, in storia dell'arte, di classificazioni.

Tornando a noi, dice il D'Azeglio: «Le consonanze e dissonanze non sono un fatto arbitrario né una convenzione scultorea. Ma con questi dati che cosa spieghi?».

Ma noi sappiamo che con uguale diritto potremmo chiederci: Che spieghi con un accordo di colori, con un ritmo di linee, coll'armonia delle forme?

Più avanti, sempre parlando della musica: «Come si apica l'influenza della melodia e dell'armonia sul senso morale?».

E non si chieda se l'arte pittorica dia la stessa dolce impressione nostalgica, o la stessa esaltazione di nobili impulsi, perché se lo fosse chiesto non avrebbe esitato a rispondere affermativamente. «Seguiva», come dice egli stesso al capitolo XVIII, «scrupolosamente i precetti della scuola dei realisti e credeva che fossero i migliori». S'ingegnava di finire il più esattamente possibile. Tali criteri portava il D'Azeglio alla pittura, a cui non poteva quindi abbandonarsi con mano libera o sicura.

Nella sala I.s del Museo Civico di Torino sta qualche grande quadro di D'Azeglio e molti bozzetti.

I grandi quadri, come è naturale, furono maggiormente curati e più esattamente finiti. Fra i grandi quadri, quello che porta la data anteriore (1825), raffigura la morte del conte di Montpelier. Lo sfondo è una vasta campagna, che ha tutte le determinazioni naturalistiche possibili.

Attorno, nel piano verde, tutto sarebbe, oggettivamente parlando, moto e vita. Non vi è nulla di inerte. Un cavaliere combatte, i cavalli sparsi qua e là pascolano, presso al moribondo si piange, si accenna, si deplora. Nei suoi esteriori il dolore è espresso in ogni minuto particolare, ma tace per noi quel dolore.

Sotto a questo gran quadro stanno due bozzetti del quadro stesso, l'uno è già assai vicino all'opera finita, l'altro è un primo abbozzo del gruppo, è un aggruppamento d'ombre, ma in questo raccogliere d'ombre c'è qualcosa che manca ad opera finita. Le due figure ritte a sinistra sono un primo accento. In esse non è particolare alcuno, c'è la massa nella sua efficacia. Così pure la figura della suora inginocchiata, racchiude in sé una contenuta espressione. E la testa

vicina a lei è un non spregevole effetto di macchia sul fondo chiaro.

Sono secconi, lampi, frammenti che ci sfreccano una sensibilità artistica innata, a cui il temperamento stesso riflessivo, meditando di D'Azeglio e la vita sua hanno impedito il pieno sviluppo o la completa padrenza a libertà. E' una sensibilità che, forviata da errati principi, non trova più la forza di fermare una tecnica sicura o personale. Quando il substrato culturale e critico, ed il desiderio di voler fare bene non la costringe, questa tenue vena poetica si espande timidamente colla modesta dolcezza che è nel sogno di un uomo posato, spontaneamente o serenamente retto. Ma quando, oltre a questa spontaneità di sentimenti, c'è in lui l'uomo che riflette o vuole, scompare la tenue, sottile vena poetica sua, che vediamo completa in qualche bozzetto.

Fra questi uno certo dei migliori, come già fu notato da altri, è l'ingresso alla Sacra, rallegrato da un'intensa e fulgida vitalità di sole.

Un frate bianco sale; questo frate, punto luminoso, che pur nella luce diffusa raccoglie in sé maggior luce, potrebbe anche avere una inconsapevole ragione decorativa di essere; non è certo una figura precisata. La tesi critica del D'Azeglio non è realizzata, ma il bozzetto è bello, perché c'è la istintiva autoabbinazione ad un principio luministico, cioè di visibilità. quella subordinazione istintiva, che ha valore artistico sempre e soltanto quando la si raggiunge colla libertà e colla forza del sentire.

C'è quel lieve divagare per un pacato desiderio di poesia, che talora troviamo in D'Azeglio scrittore, come quando parla per esempio al capitolo XVIII del «petente raggio d'un sole che colora pianure e mari o monti ed alberi ed edifici di quelle tanto mirabili intonazioni». E così quando ci parla della sua casa improvvisata a Castel Sant'Elia o della pianura romana «leggermente ondulata» fresca o «verdeggianti nei grandi alberi ed ombre opache».

Ci è dato ritrovare questo piano con una lieve intonazione di tristezza in due bozzetti che possono col precedente essere annoverati fra i migliori. Non più sole, ma questa landa bruna, solitaria ed estesa ed un pallido cielo. Un verde scuro ed un grigio chiaro, non altro che l'efficacia di due toni di diversa intensità, di uguale intonazione, giustapposti. In ciò d'mostra d'aver saputo scegliere e d'aver sentito la necessità d'un accordo di tinte. Perché quel cielo romano è pur molto spesso o quasi sempre fulgido. Ma non è intonato quel fulgido azzurro con quel verde cupo, ed il pittore per far cosa degna deve decidersi fra l'uno e l'altro.

D'Azeglio scelse la tristezza d'una delle poche giornate buie in cui campagna o cielo sono in accordo, perché incoscientemente senti la necessità di quest'accordo.

Così in un altro bozzetto vediamo, e c'interessa, una strada bianca che sale verso una pendice buia ed indistinta, immersa in un'aria greve. Poi qualche frammento, qualche accento qua e là in altri quadretti troppo finiti se li consideriamo nell'insieme. Un bruio espresso, che spicchierebbe con un effetto di macchia assai riuscito su di un limpido cielo, se le sue fronde fossero cercate con meno cura, una roccia scura ed uno sfondo nitido luminoso, qualche tocco felice in cui c'è tutto D'Azeglio poeta. Per gli altri quadri grandi: le «Arpie», l'«Ulisse a Nausicaa», si potrebbe dire, come per la «Morte del conte di Montpelier» che vi manca l'afflato poetico soffocato dalla ricerca di determinazione particolaristica.

Nell'«Ulisse a Nausicaa» D'Azeglio volle una tinta gaia adatta al caso, che riuscì invece nebbiosa. Nelle «Arpie» i rami contorti degli alberi, che vogliono prender parte al prodigio, sono un sforzo romantico verso una realizzazione tragica naturalistica che crolla dal programma dell'arte.

Per quelle sue premesse teoriche D'Azeglio non ebbe sempre quell'esplicita padronanza tecnica indispensabile all'artista, ma talora incoscientemente questa sua particolare sensibilità di uomo virile ha pur trovato una realizzazione, che, se fu ristretta entro la modesta cerchia di mezzi definita, in questa sua cerchia ci può soddisfare.

F. G.

Il mecenatismo di Re Carlo Felice

«Il modo col quale si procedeva allora in Torino, in materia d'arte, era una vera commedia. Non c'era da scialare neppure ora, ma siccome le arti sono entrate un poco nelle idee del pubblico, posano su una base più larga. Allora, invece, dipendevano unicamente dalla corte, cioè dal gran ciambellano e dal suo sistema planetario, che non ne capiva niente».

Barne (1) aveva mandato a Torino per primo saggio due mezze figure al vero: il *Dante a bolum Belisario*; rappresentando questo con un fanciullo. Quadro molto ragionevole; c'era disegno, modellato, una certa ferezza spagnolesca di genicelli, il tutto studiato sul vero, ed anche di un bel colore, per chi se n'intende; cioè stando coll'argomento, colore severo, armonico, poco più d'un chiaro scuro; insomma colore senza colori. Chi è artista mi capirà. Questo

(1) «Un'età di pensionati... figlio d'un fabbro di Toluse ed assai competente pittore».

quadro fu accolto a Torino come i cani in chiesa, o arrivò al povero Barne una grida: — Se erano quelli i bei profitti che faceva nell'arte, e se erano saggi da mandare, ecc. ecc. — Lui che s'aspettava tutto l'opposto, poiché a Roma era stato lodato, si strinse nelle spalle, o pensò: — Verranno cose più allegre, celsi, figure gaie; — e si risolse: l'anno dopo per un Apollo, colla sua brava lira, ed il mantelletto rosso; e fece la più disgraziata cosa che abbia mai vista. Tondo tondo, con quel viso a naso dritto, e quella faccia scema, che si fa al biondo dio; con un corpo che pareva di manica alla rosa e non di carne, su un fondo di paese verdolino, o i raggi di giallino intorno al capo, proprio faceva rabbia...

A Torino piacque. E di qui imparino i mecenati che a proteggere senza criterio si fa peggio che a non proteggere affatto.

Il povero Barne, che era, per il suo buon giudizio, entrato nella via vera dell'arte, si gettò, com'era naturale, nella falsa, unicamente perché i suoi mecenati erano asiati. Per questo, in alto gli asiati sono tremendi: fanno meralmente razza e moltiplicano, togliendo il modo di non esser asiato a chi pure ci si sforzerebbe».

(M. D'AZEGLIO - I miei ricordi - C. XXIX).

Esperienze meridionali

Se si volesse dire quale dei problemi trattati nel bel volume di Giovanni Carano-Dovuito «L'economia meridionale prima e dopo il risorgimento» (Vallecchi, Firenze, di pag. 530, lire 30), non sia più vivo oggi o sia destinato a perdere presto interesse, si direbbe fatica. Problemi, come quelli dei tributi statali o locali, della protezione doganale, della distribuzione della terra fra pochi o molti, del credito agrario, e della moneta non sono mai risolti perché si pongono nuovamente ad ogni generazione, sotto sembianze nuove e con la natura antica scarsamente mutata; ed ogni generazione li pone e tenta di risolverli secondo le idee e le passioni dominanti del momento. Ma ad ogni volta, le nuove generazioni, se la storia servisse, come non è vero, a qualche cosa, potrebbero arricchirsi dalle esperienze precedenti, tentare di non ripassare attraverso ai medesimi errori, evitare di dire e fare lo medesimo sciocchezza che in passato avevano reso vano o meno fecondo lo sforzo delle generazioni passate. Qual è, a cagion d'esempio, il grado di probabilità che qualcuno, in un avvenire vicino o remoto, quando si dovrà applicare una qualunque legge agraria, rileggi il verbale del cinquantun tornate della Commissione provinciale della Capitale, nominata a vegliare all'applicazione dei decreti Vinocchi-Falconi sulla occupazione dei terreni incolti? Quei verbali, in cui dal 26 giugno 1920 al 29 novembre 1922 alcuni uomini egregi, in cui nomina — da quello del tecnico Adolfo Inducini al cattedratico Luigi Gramsci ed ai rotatori avv. Nicola Giuliani e dott. Nicola De Meis — professore tesori di intelligenza, buon volere, buon senso, conoscenza teorica e pratica dei problemi trattati, sono tra i documenti più significativi della crisi spirituale del dopo guerra. Nessuno tuttora ci può assicurare che non risorgano le cooperative finte tra coloni e fittaioli costituite per rubare il terreno altrui, che gente provvista di un capitale di 200 lire si proponga di coltivare masserie per cui occorrerebbero anticipazioni di 150 mila lire, che pescatori si riuniscano in cooperative agricole per impadronirsi di laghi privati attorniti da terreni sedicenti incolti, che gente desiderosa di villeggiatura gratuita si attenda sotto aiuoli boschi e faccia domanda di occuparli, perché incolti, che contadini, calzoli e faccieri generici si riuniscano in sindacato e col pretesto di promuovere la produzione nazionale si rechino a far balderia sui terreni altrui o pretendano alla fine della giornata di essere pagati. Se fatti di questo genere accadano ancora, farò d'uopo rileggerò i verbali di quella commissione od almeno, il riassunto che ne fornisce il Carano-Dovuito in alcune pagine efficacissime.

L'autore è un meridionale che insegna scienze economiche ed ha l'esperienza del proprietario di terreni; e per cagione della diffidenza innata negli economisti verso il più degli interventi statali o dello scetticismo radicato nei proprietari verso le parole che dovrebbero redimere la loro terra, non è entusiasta dei risultati degli aiuti forniti dallo Stato all'agricoltura. Ricordo di avere scritto, in tempi oramai remoti, un articolo il cui titolo suppongo era: «Il mezzogiorno che si redime da sé». Nel volume di Carano-Dovuito si legge, sotto il titolo «un paese che si è redento da sé», la storia, in tre pagine toccanti, di Palagiano, comune di 6000 abitanti dell'agro tarantino, condotto alla rovina dalla mosca olearia, dalla siccità distruttrice dei raccolti cereali e dalla scomparsa dell'industria armentizia. Verso la fine del primo decennio del secolo presente, Palagiano si era salvato. Da sé, senza che nessuno accorresse in loro aiuto a disturbarli, quei contadini si erano accorti che esisteva una pianta chiamata «pomodoro», avevano imparato a conoscerla, a coltivarla, a difenderla, a selezionarla; e la terra era rinnoziata e, con essa, erano diventati diversi o migliori i suoi abitanti. Per fortuna, nessuno aveva loro né regalato né mu-

tuato un centesimo *eppercio*, abbandonati a se medesimi, si erano salvati. Quelli *eppercio* l'ho messo io, incoraggiato da quanto scrisse il Senينو, conoscitori, profunde dei problemi del mezzogiorno italiano: «Se i latifondisti perdettero l'Italia antica, gli Istituti di credito fondiario, che si annunciarono come la redenzione dell'agricoltura meridionale, contribuirono costantemente a danneggiare il mezzogiorno», (pagina 140 del volume di Carano). E Giustino, Fortunato, nel discorso del 25 giugno 1893 alla Camera dei deputati, riconosceva dover «noi essere compresi di dolore e di vergogna per l'enorme danno cagionato al nostro paese dall'esercizio abusivo di quel delicato strumento del progresso economico che è il credito, fatto seguito, qui in Italia, a tante ingiurie di uomini o di cose». Rincalzava, quindici anni dopo, la Commissione parlamentare di inchiesta sulle classi rurali nel mezzogiorno (relatore Nitti, vol. V, cap. III, pag. 233 o 33): «Vi sono molti proprietari che lottano, tentano, osano: è la soluzione «individualista». Vi è il proprietario, direm così, «sociale»: si occupa molto del credito, ha delle idee sull'azione dello Stato, preferisce che esso monopolizzi i concimi chimici, vuole che il deputato sia agrario. I risultati dell'azione individuali si vedono, quelli della sociale si gridano. Abbiamo in tutti i nostri viaggi, durante l'inchiesta, trovato il proprietario individualista ed il proprietario, diciamo così, sociale. Il primo in generale vive sulla terra od almeno per la terra: si occupa poco dello Stato e tiene solo le imposte nuove. Tenta per conto suo, organizza come meglio può la produzione, non crede o non dà importanza al credito agrario a tratta, per convenienza economica, meglio che può i lavoratori. Il proprietario sociale vive poco in campagna, si occupa molto di politica, è apostolo dei benefici del credito, deplora sempre l'azione presente dello Stato, attende uomini politici «con nuovi orizzonti». Segui caratteristici: in generale ha molti debiti».

Sapete perché talune soluzioni dato in passato a problemi sempre vivi si palesano imperfette od addirittura vane giova ad evitare errori nuovi e perdite di tempo e di fatica.

Con questo nuovo volume aggiunto alla ricca letteratura nel Mezzogiorno, il Carano-Dovuito ha dato un buon contributo a questa necessaria conoscenza delle esperienze passate.

LUIGI EINAUDI.

I Genovesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Nato in Torino, fui allevato con un'ingiusta avversione per i Genovesi; avversione comune alle nazioni vicine, e che tutta l'umana ragione avrà la massima difficoltà a stradicare in qualche voglia epoca della vita. Ma avendo io avuto per due volte occasione di passare qualche mese in Genova e di visitare la maggior parte del suo territorio, deggio confessare che nulla vidi in questo popolo che valga ad autorizzare l'indogmo rimprovero che i Genovesi sono senza fede e le loro donne senza pudore, come le loro montagne non hanno legna e le loro mare non ha pesci.

Vero è che il mare Ligure non è molto abbondante di pesci, e che quello montagna non sono adombrato di querce e di abeti; ma la lealtà negli uomini e la modestia nelle donne sono qualità comuni quivi come in ogni altro luogo... Per me, in vece di persistere nella mia prima e ridicola antipatia per i Genovesi, ho sovente detto che se fosse in mio potere di radunare tutti i miei amici in un luogo, preferirei di vivere in Genova piuttosto che in alcuna altra città, perché il governo vi è benigno, il clima temperato, le case pulite e comode, o tutta la campagna non offre che punti di vista amenissimi e vaghi paesaggi.

La nobiltà genovese è generalmente affabile, urbana e istruita; o le gentildonne hanno l'ingegno assai più coltivato che in alcuna altra parte d'Italia. Esse tutte si fanno un merito di parlare l'italiano e il francese con purezza; o gli uomini possiedono, senza mancare alla civiltà, parlare alla loro presenza di bello lettere, di commercio e di politica; il che non si usa in alcuna città d'Italia, ove la conversazione in presenza delle donne è generalmente pochissimo interessante.

Il commercio in Genova non fa alcun torto alla nobiltà. I principali senatori e i membri del governo vi s'impegnano pubblicamente o trattano in proprio nome, i Piemontesi differiscono tanto dai Genovesi su questo punto, che non è permesso nel Piemonte ad alcun negoziante, eccettuato i banchieri, di portare la spada.

Gli scrittori inglesi hanno sovente rimproverato i Genovesi di avere la malvagità di permettere ai loro operai di fabbricare navi di guerra, e di venderle, contro il diritto delle genti, ai Francesi od agli Spagnuoli. A ciò non ho altro da dire, se non che i Genovesi ebbero la semplicità di credere che, siccome gli Inglesi, s'erogavano il diritto di vendere munizioni di guerra ai pirati di Algeri e di Tunisi, così non doveva essere meno permesso a loro di vendere le loro navi di guerra agli Spagnuoli ed ai Francesi.

Dall'opera «Gli Italiani ecc.».